اردیبهشت وخرداد ۲۵۳۵ ــ ۴۰ ریال

سینما

- حرفهای آخربا : "لوکینو ویسکونتی"
- نگاهی به " فلوت سحرآمیز" اینگماربرگمان
- " فدریکو فلینی "درپنجمین جشنواره‌جهانی فیلم تهران
- " کوستاگاوراس"و حرفهائی درباره " بخش ویژه "
- "صحرای تاتارها" در " رم " و " بم "

سینما ۵

اردیبهشت وخرداد سال ۲۵۳۵ شاهنشاهی

نشریه جشنواره جهانی فیلم تهران

زیرنظر : **بهرام ری‌پور**

دبیر شورای نویسندگان : **جمال امید**

مدیر امورفنی : **درخشنده زعیمی**

طراحی‌صفحات زیرنظر : **مرتضی ممیز**

آدرس : خیابان تخت‌جمشید – ساختمان شماره ۳ – وزارت فرهنگ‌وهنر – تلفن ۶۶۸۸۵۸ – چاپخانه وزارت‌فرهنگ‌وهنر– تلفن ۳۰۳۵۸۱

با تعیین سال **۲۵۳۵ شاهنشاهی** بجای ۱۳۵۵ شمسی، «سینما ۵۵» ازاین پس «سینما ۵» نام خواهد داشت . عدد ۵ نشانه آخرین رقم از تعدادِ سالهای شاهنشاهی ایران ودرعین حال پنجمین سال برگزاری جشنواره جهانی فیلم تهران است.

روی جلد : نمائی از فیلم «سرایدار» ساخته‌ی «خسروهریتاش»

پشت جلد : «مرگ درونیز» یکی از بهترین آثار «لوکینو ویسکونتی»

دراین شماره می‌خوانید :

☐ **سرایدار، تک‌گل سرخی در لجن‌زار . . .**
☐ **حرفهای آخر با «لوکینو ویسکونتی»**
☐ **جشنواره جهانی فیلم تهران چه میخواهد وچه میگوید؟**
☐ **«فدریکو فلینی» درپنجمین جشنواره جهانی فیلم تهران**
☐ **سینمای «هاسکل وکسلر»**
☐ **«فلوت سحرآمیز» اینگمار برگمان**
☐ **«پول توجیبی» آخر اثر «فرانسوا تروفو»**
☐ **سینما در اندونزی (۱۹۷۶ ــ ۱۹۳۶)**
☐ **«کوستا گاوراس» و «بخش ویژه»**
☐ **گفتگوئی با «رابرت وایز»**
☐ **سینماگری از شرق : یاسوجیروازو**
☐ **«ریچارد لستر» ازآغاز تا امروز**
☐ **حرفها و خبرها** (برندگان اسکار ۷۵ ــ جشنواره تهران در ردیف جشنواره‌های براستی بزرگ، لی‌استراسبرگ، ازدست رفتگان، صحرای تاتارها از «رم» تا «بم»، و . . .)

سرایدار

"سرایدار" خسرو هریتاش بهترین فیلم ایرانی یکی دوسال اخیر، ودر میان فرآورده‌های سینمائی این چندماهه تک‌گل سرخی درلجن‌زاراست، در سطح ازحساسیت شاعرانه، استغنای فنی، ووقارطبیعی نجوائی که‌خاصیت فریاددارد سرشاراست. درعمق، واجدآن‌کیفیت جادوئی مشترک درهمه فیلمهای شایسته‌است که‌طی‌دوساعت نمایانگر استحاله‌ئی بانتیجه، زیرورو شدنی بنیادی‌وخلاصه‌آن‌تکانی هستندکه بعدش دنیامثل‌قبلش‌نیست.

چرا پنهان کنیم که "نسخه‌کار" صامت‌این‌فیلم، به‌رغم شرح‌گفتگوها، شورای انتخاب چهارمین جشنواره‌تهران‌رابه‌باور نیاورد؟واگر کار ما نیست که صدف رااز لابلای خزه‌هابجوئیم والماس خفته‌درشن‌زار را جلا دهیم، پس کار ما چیست؟ واگرچشم نمیبیند، مرادازچشم چیست؟ و اگر مغز نمیگیرد، گناه ازکیست؟ ازفرستنده، یااز گیرنده؟

امااینهمه‌همه فرع‌است، واصل، کاراست‌که‌میماندبه‌رغم‌نظربدبینان تلخ، تشعشع آفرینش هنرازتپش خمیرمایه درونش، قلبش، برمیخیزدو بازتاب نگاه دوره‌کنان نیست.

یعنی اگر دروانفسای ظلمات‌وادی‌خاموش نقدهنر، این چند خط نبود، "سرایدار" همچنان می بود.

هژیر داریوش

LUCHINO VISCONTI

حرفهای آخر با:
لوکینو ویسکونتی

«لوکینو ویسکونتی» در دوم نوامبر ۱۹۰۶ درمیلان بدنیا آمد. او چهارمین برادر از هفت برادر بود. پدرش «دوك جوزپه ویسکونتی دی مودرونه» به تآتر علاقه فراوان داشت و با همسرش (مادر لوکینو) تآتر کوچکی در قصرشان در خیابان «سروا» بوجود آورده بود که در آن نمایشنامه‌هائی بقلم خودش و یا از «گولدونی» را با شرکت دوستان و افراد خانواده بنفع خیریه روی صحنه میآورد. مادر «لوکینو» بشدت تآتر را دوست میداشت و بازیگر بسیار خوبی بود. «لوکینو ویسکونتی» نقدی را که «رناتوسیمونی» درباره مادرش نوشته و اظهار عقیده کرده بود وی دارای استعداد ذاتی بازیگری است از روزنامه بریده وباعلاقه نگهداری میکرد. «ویسکونتی» تعریف میکند که او و برادرانش فقط روزهای یکشنبه میتوانستند از این تآتر دیدن کنند. ولی چون از داخل خانه به سالن تآتر راه بود غالباً به سالن‌خالی میرفت ومدتها بتماشای صندلیها وپرده جلوی صحنه میپرداخت. گاهی اوقات «لوکینو» و برادرها مخفیانه به لژ بازیگران میرفتند لباس آنها را میپوشیدند گریم میکردند و برای خودشان نمایش اجرا میکردند! «ویسکونتی» خود دراین مورد گفته بود:

«نمایشنامه‌های ما قسمتهائی از «هاملت» و «مکبث» بود که خودم خلاصه کرده بودم. همچنین کمدیهائی که من و برادرم «لوئیجی» مینوشتیم.» (لوئیجی چند سال پیش در یك حادثه رانندگی کشته شد).

«ویسکونتی» تنها کارگردانی است در جهان که بطورمتناوب به‌فیلمسازی وکارگردانی تآتر طی‌سی‌وپنج سال ادامه داده است. (چهل کارگردانی تآتر، پانزده اپرا و شانزده فیلم). «بارون رنزینو آوانزو» که از کودکی «لوکینو ویسکونتی» را میشناخت و بعد با خواهر او «اوبرتا» ازدواج کرد، تعریف میکند که «لوکینو» از زمانیکه درقصر پدرش نمایشهای خصوصی ترتیب میداد استعداد کارگردانی‌اش بخوبی آشکار بود.

مادرویسکونتی«کارلاآربا» نام‌داشت وخانواده‌اش از کارخانه‌داران میلان بودند که در نیمهٔ اول قرن نوزدهم ثروت فراوانی بدست آورده بودند.

پدر بزرگ مادری «ویسکونتی» «کارلو اربا» کارش را با فروش دارو، روی یك چرخ دستی آغاز کرد. بعد یك داروخانه کوچك در خیابان «برا» تأسیس‌کرد. درآنجا بودکه بعدها تشکیلات«کارلواربا» بوجود آمد. احتمالاً «ویسکونتی» استعدادهای ذاتی خود را از او به‌ارث برده است. «انریکو مدیولی» تأکید میکند که جنبه‌های بصری‌کارهای «ویسکونتی» ازخانواده «اربا» باو رسیده است. «ویسکونتی» شخ
نیز عقیده داشت‌که بیشتر بمادرش شبیه است. بخصو
از نظر جسمانی تا خلقی گرچه ظاهراً خیلی چیزها
به‌پدرش شباهت دارد. پدر «ویسکونتی» مردی خوش
قیافه، شیك‌پوش بود که صرف‌نظر از فعالیتهای تآتر
کارخانه‌داری هم میکرد وجزئی‌ترین چیزها را شخ
تحت‌نظر داشت. پدر بزرگ «ویسکونتی» سالها مدی
اپرای «اسکالا» بود. «جوزپه ویسکونتی» هم می
داشت بچه‌هایش به تآتر بروند، موزیك گوش ک
و هرکدام یك آلت موسیقی بنوازند. «پیتروبیانکی
منتقد سینما مینویسد:

«ویسکونتی نمیتواند از خاطرات زندگی
خصوصی‌اش در دوران طفولیت جدا باشد
رنگ قرمز مخمل لژها و صندلیهای تآتر ر
همیشه در فیلمهای او میبینیم. این درواقع همان
بهشت عشقهای کودکی است که شارل بودل
ازآن صحبت‌کرده است».

وحالا آخرین گفتگوئی را که با وی به هنگا
تهیه فیلم«بیگناه» صورت‌گرفته، دراینجا نقل می‌کنیم

* * *

ــ شما به هنگام فیلمبرداری « خشونت و شهوت» بعلت بیماری نتوانستید در ویزور دوربین نگاه‌کنید. از این بابت ناراحت بودید؟

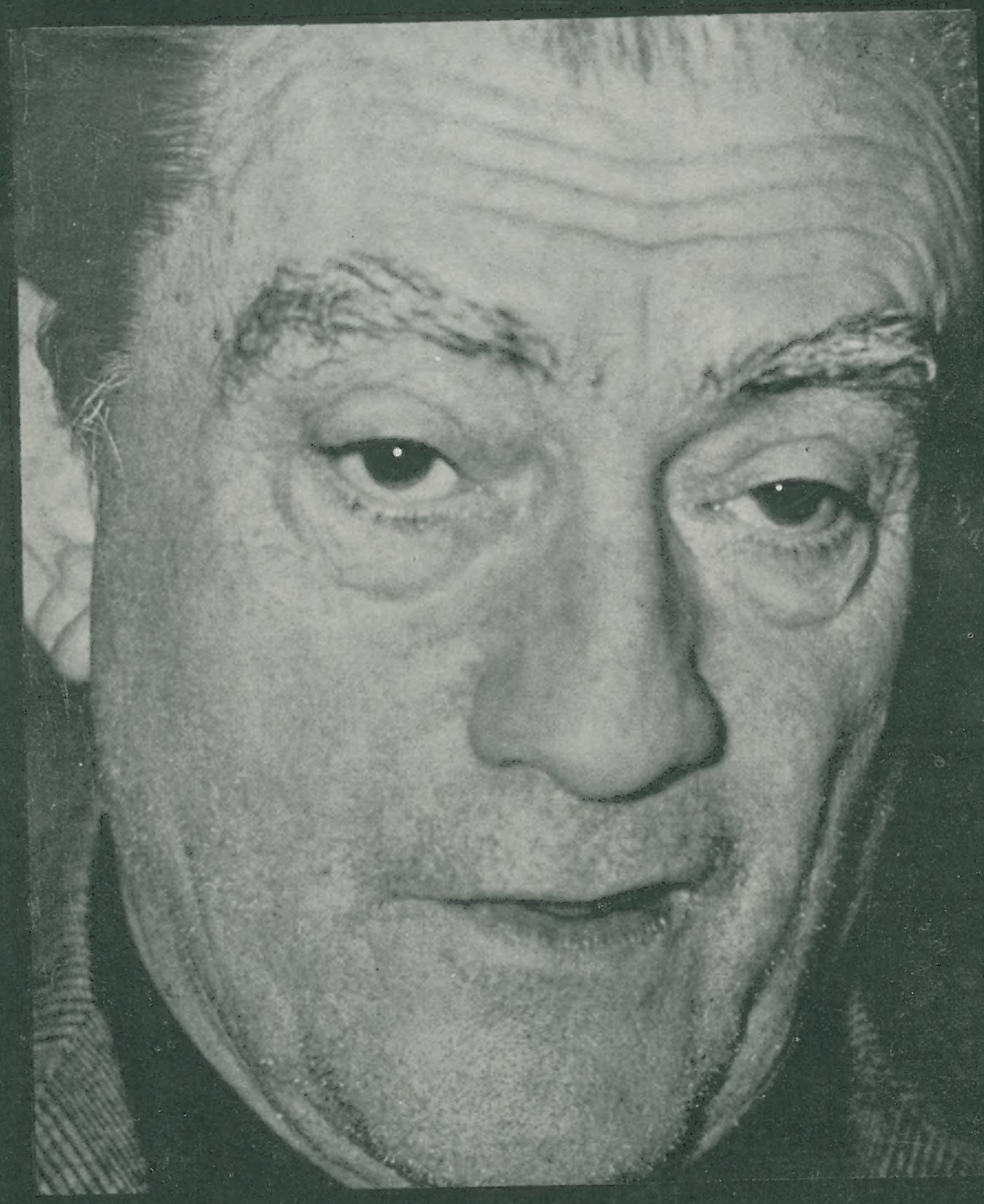
ویسکونتی ــ من‌هیچوقت زیاد از دوربین نگاه نکرده‌ام. چون خوب میدانم چکار دارم میکنم. کدام عدسی را جلوی دوربین دارم درست مثل اینکه ویزور جلوی چشم باشد. یك تکنیسین داخل ویزور نگاه میکند وهرکاری که بخواهم انجام میدهد. از آن گذشته با «دسانکیتس» مدیرفیلمبرداری قبلاً کارکرده‌ام که‌کارش فوق‌العاده است. تابحال اتفاق نیافتاده که صحنه‌ای را بااو تکرارکنم.

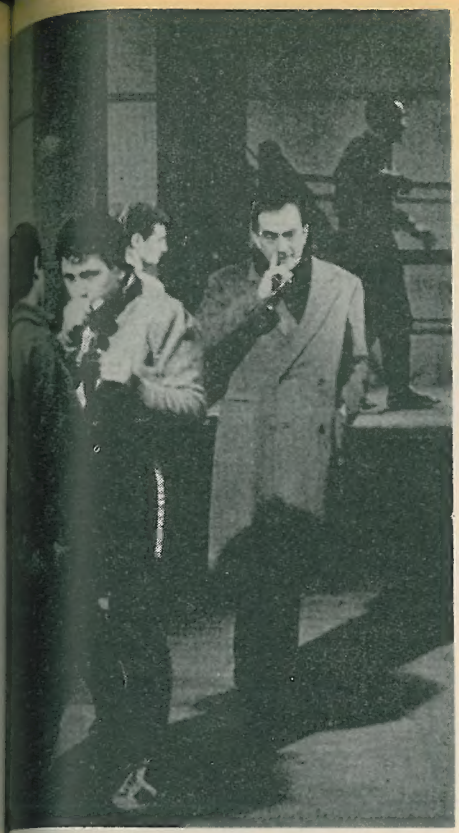
ــ سالها پیش در مجله «سینما» نوشتید که سینمای مورد علاقه شما سینمائی است که بیش از هرچیز به‌بازی بازیگران توجه دارد.

ویسکونتی ــ بله . . . مثل‌بازی صیادانی که در «زمین میلرزد» بازی میکردند.

ــ میگویند شما هنگام کار رفتاری مستبدانه دارید؟

ویسکونتی ــ لازم است که گاهی آد
اینطور باشد. « آلن دلون » در یك مصاحبه





بالا : «ویسکونتی» به هنگام تهیه صحنه‌ای از فی
«روکو وبرادران».
پائین: «ویسکونتی» به‌هنگام‌راهنمائی«بیورن‌آندرسو
برای صحنه‌ای از فیلم «مرگ درونیز» ــ بهترین‌فی
«لوکینو ویسکونتی».

تلویزیونی گفته است: «با بازیگر باید یك رو
ملایم و یك روز خشن بود.» کاملاً درست‌است
باید دانست باآنها چطور رفتارکرد.

آلن دلون در مصاحبه دیگری گفته است: «م
شانس این را داشتم که ویسکونتی مرا برای بازی
«روکو وبرادرانش» انتخاب کرد . بهمین‌جهت
موفقیت بازیگری‌ام را مدیون او هستم» آلن دلو
گاهگاه برای ویسکونتی کارت پستال یا تلگرام‌ها
با امضای «روکینو» میفرستاد و باین طریق مـرا
قدرشناسی خود را از مردی که اورا بشدت به‌موفقی
رسانید ابراز میداشت.

ویسکونتی ــ هنوز گاهگاه برای مـ
نامه‌هائی میرسد که در آن‌ها نوشته شده اس
من به «آلن‌دلون» شباهت دارم. چرا ازمن تس
نمیگیرید؟!

بالا : «لوکینو ویسکونتی» به‌هنگام تهیه صحنه‌ای از آخرین اثرش «بیگناه».
پائین : صحنه‌ای از فیلم «بیگناه»، آخرین صفحه کتاب زرین سینمای «لوکینو ویسکونتی».

هرروز ازگوشه وکنار ایتالیا ازاین‌نامه‌ها برای من میرسد نویسندگان این نامه‌ها همه درآرزوی یك‌زندگی بهتر هستند و فکر میکنند ازطریق هنرپیشگی میتوانند به‌آرزویشان‌برسند. درپایان فیلمبرداری «زمین‌میلرزد» به‌بازیگران این فیلم که همه از افراد محلی بودند گفتم فرزندانم یك وقت فکرهائی بسرتان نزند، هنرپیشگی کار آسانی نیست. برگردید سرکار خودتان. کار شما ماهیگیری است. حرفه‌ای‌که خوب آموخته‌اید وآنها سرکارهایشان برگشتند وحالا گاهگاه برایم نامه مینویسند.

میگویند «ویسکونتی» ضمن کار رفتاری خشن دارد. یك‌بار هنگام تمرین یکی از آثار «پیتز»، ویسکونتی از روی عصبانیت چهارپایه‌ای بطرف «روبرتو اورسینی» پرتاب کرد. چهارپایه به «آدریانا آستی» برخورد کرد و زانویش را شکست. ازآن زمان هربار «آدریانا» ویسکونتی را میبیند میگوید «یادتان میآید آن دفعه که زانوی مرا شکستید؟» ویسکونتی درجواب میخندد وزیر لب زمزمه‌ای میکند.

«ویسکونتی» کاراکتر پیچیده‌ای دارد. وبیماری در خلقیات او اثر نامساعد باقی نگذارده و درست مثل دوران سلامتی‌اش کار میکند. این امر بیشتر ناشی از تربیت درستی است که درکودکی داشته، بهمین‌جهت حتی نسبت بخودش هم سختگیریهائی دارد. از اینجا میتوان به‌علت خشونت و استبدادش بهنگام کار پی‌برد.

مادر «لوکینو» ــ که مورد علاقه فرزندش بود ــ خیلی خوب پیانو مینواخت. وی یکی از زیباترین و در عین‌حال شیك‌پوش‌ترین زنان «میلان» نیز بحساب میآید.

ویسکونتی ــ هرشب هنگامیکه برای خوابیدن به اتاقم میرفتم صدای پیانوی مادرم‌را میشنیدم که «توکاتاوفوگ» اثر «فرانك‌سزار» را مینواخت. بعدها این آهنگ را در «ساندرا» مورد استفاده قرار دادم.

«جورجوفرارا» که فیلم مستند زیبائی درباره زندگی و آثار ویسکونتی ساخته («فرارا» دستیار «ویسکونتی» در لوئی دوم وکمدی پیتز بود) باین‌نکته اشاره کرده که لباس سیلوانا مانگانو درفیلم «مرگ در ونیز» ازلباس مادر «ویسکونتی» الهام گرفته شده است. «ویسکونتی» خودش این مطلب را رد میکند ولی قبول داردکه «سیلوانا مانگانو» دربعضی لحظات بمادرش شباهت دارد. «ویسکونتی» خود در این باره میگوید:

«صحنه‌هائی در فیلم هست ــ مثل صحنه پلاژ جائیکه سیلوانا کتاب میخواند ــ که مرا یاد مادرم میاندازد. وقتی که در پلاژ «ریمینی» با «آلاسیو» زیر سایه‌بانها کتاب میخواند و باد گیسوانش را باین‌طرف وآنطرف میبرد.»

ــ بنظر میآید که صحنه‌های شام خوردن درفیلم بازسازی دوران طفولیت شما است.

ویسکونتی ــ بله مسلماً هنگام شام‌خوردن ما حدود بیست نفر بودیم. مادرم معمولاً ما را از خوردن بعضی چیزها منع میکرد. یك چشم غره او کافی بود که ما حساب کار خودمان را بکنیم. درآن‌زمان میز شام حالت قرن نوزدهمی را داشت. غذاهای آن‌موقع‌هم واقعاً لذیذبودند. خانه قشنگی‌هم داشتیم. خانه‌ای با پله‌های‌بزرگ چوبی، قالیهای گرانقیمت و آسانسوری که با طناب وآب کار میکرد.

ــ در خانه شما با لهجه میلانی صحبت میکردند؟

ویسکونتی ــ در خانه ما خیر. چون پدرم از لهجه میلانی خوشش نمیآمد. ولی مادرم همیشه میلانی صحبت میکرد و من این لهجه را ازاو یاد گرفتم. وقتی درخانه مجلس رقص برپا میشد با بچه‌ها با پیژامه به لژی که بالای سالن قرار داشت میرفتیم. یادم میآیدکه صبحها خیلی زود از خواب بلند میشدم چون هنوز صدای موزیك بگوش میرسید و هنوز آخرین زوجها مشغول رقص بودند. صحنه‌های رقص فیلم «یوزپلنگ» از مجالس رقص آن زمان الهام گرفته شده‌است.

«رنزیو آوانزو» مینویسد که «ویسکونتی» در کودکی سمپاتیك، سرزنده، مهربان و سخاوتمند بود. وی همواره سردسته بچه‌های هم‌سن‌وسال خودش بود و دلش میخواست در هربازی برنده باشد.

بعد از پایان تحصیلات وارد خدمت درسواره‌نظام شد. از همانجا بود که به‌اسب وزندگی نظامی علاقه فراوان پیدا کرد. در نظام بدرجه گروهبانی رسید. بعد از اتمام خدمت نظام «ویسکونتی» به‌پرورش اسب پرداخت وبهترین پرورش‌دهنده اسب در اروپا شد.

ــ چطورشد به‌فکر فیلمسازی افتادید؟

ویسکونتی ــ یك روز فهمیدم پرورش اسب دیگر مرا راضی نمیکند. بهمین جهت اسطبل‌هایم را فروختم و عازم پاریس شدم.

«انریکو مدیولی» مینویسد: «ویسکونتی» بدلیل مرگ مادرش دست از پرورش اسب کشید. در پاریس «ویسکونتی» با «کوکوشانل» دوستی عمیقی بهم زد و به‌محافل روشنفکران راه یافت.

ویسکونتی ــ زندگی‌جالب ولی‌بیهوده‌ای داشتم. تمام وقتم گرفته بود و کاملاً سرگرم بودم. «کوکوشانل» زن فوق‌العاده‌ای بود. باهوش، دوست‌داشتنی و حسود.

ــ حسود؟

ویسکونتی ــ بله خیلی نسبت به‌نزدیکانش احساس تملك میکرد.

یك روز به «کوکوشانل» پیشنهادکردند فیلمی درباره زندگی‌اش بسازند. «کوکوشانل» به«ویسکونتی» گفت: «من‌بکسی جز تو اطمینان ندارم من به هالیوود رفتم تا دراین‌باره با تهیه‌کننده صحبت‌کنم. گرچه صحبت من بجائی‌نرسید ولی این سفر اشتیاق به فیلمسازی را در من زنده کرد «کوکو» مرا به «رنوار» معرفی‌کرد و ازآن‌پس زندگی من زیرورو شد».

در این زمان فرانسه از نظر سیاسی و فرهنگی دوران خاصی‌را میگذرانید. آخرین فیلم «ژان رنوار» بنام «تونی» در «ویسکونتی» تأثیر فراوانی باقی گذاشت. از اینها گذشته «ویسکونتی» در پاریس با کمونیستها آشنا شد. «رنوار» غالباً ویسکونتی را برای ناهار به خانه‌اش دعوت میکرد. «ویسکونتی» در آنجا با رهبران حزب کمونیست ملاقات میکرد. به حرفها و بحثهای آنان گوش میداد. بی‌آنکه جرئت مداخله در حرفهای آنان را داشته باشد. «ویسکونتی» میگوید:

«میدانید من تازه از ایتالیا آمده بودم بی‌آنکه هیچ‌کاری کرده باشم. میترسیدم آنها بگویند این آریستوکرات احمق که هیچ‌کاری از دستش برنمیآید، چه میگوید؟ این فاشیست جوان چه میخواهد؟ بااینحال من همه‌جا سوکسه داشتم. چون خوش‌قیافه بودم.

ــ خیلی؟

ویسکونتی ــ تابحال عکسهای سالهای سی مرا ندیده‌اید؟ حیف . . . بد نبودم.

ــ خیر. من شما را از سالهای ۵۴ ــ ۱۹۵۳ میشناسم. با شال‌گردن بزرگ‌پشمی بدور گردن وموهای‌کوتاه.

ویسکونتی ــ من همیشه موهای کوتاه داشته‌ام. به‌سرو وضعم‌هم اهمیتی‌نمیدادم. اصولاً از قیدوبند نفرت داشتم.

«انریکو مدیولی» مینویسد معاشرت با کمونیستها برای «ویسکونتی» درواقع انتخاب نوعی زندگی برخلاف سنتها و تربیت خانوادگی‌اش بوده است.

«ویسکونتی» سینما را با دستیاری «رنوار» در فیلم «یك بازی ییلاقی» شروع کرد دراین فیلم وی ضمناً طراحی لباسها را نیز برعهده داشت. دستیاران دیگر «رنوار»، ژاك‌بکه و کارتیه وبرسون» بودند. «ویسکونتی» میگوید:

«من چرخ پنجم درشکه بودم. ولی از تماشای کارکردن «رنوآر» خیلی چیزها آموختم.»

بعد «ویسکونتی» و رنوآر برای فیلمبرداری «توسکا» به ایتالیا رفتند. فیلمبرداری این فیلم بعلت بروز جنگ جهانی دوم قطع شد و «رنوآر» بفرانسه بازگشت. «ویسکونتی» که تنها مانده بود، سناریوی فیلم «عاشق‌گرامینا» را آماده کرد، ولی سانسور فاشیست سناریورا نپذیرفت. بعداز آن از رمان «پستچی همیشه دوبار زنگ میزند» اثر «جیمزکین» سناریوئی تهیه کرد که با نام «وسوسه» جلوی دوربین رفت.

بعد از «وسوسه» ویسکونتی، وارد نهضت ملی‌شد و برعلیه فاشیستها بجنگ پرداخت. مدتی بعد دستگیر شد وحکم اعدامش‌صادرگشت. باورود متفقین به‌ایتالیا، ازمرگ نجات یافت.

« ماریو سراندری » که مونتاژ فیلمهای اولیه «ویسکونتی» را برعهده داشت درباره وی گفته است:

«وقتی من نخستین سکانسهای وسوسه را دیدم فهمیدم با کارگردان بزرگی روبرو هستم. قبلاً فکرکرده‌بودم «ویسکونتی» مردثروتمندی است که برای تفنن به سینما روی آورده است فوراً برایش نامه‌ای نوشتم (با جوهر سبز که بعدها برای ما یك سنت شد) و توضیح دادم که وسوسه از نظر من یك فیلم عادی نیست. بلکه آغازگر سینمائی است که میتوان آن را سینمای نئورآلیزم نامید. «وسوسه» بدون شك نخستین فیلم نئورآلیست سینمای ایتالیا است.

نقل از : اکران ۷۶

جشنواره جهانی فیلم تهران

چه میخواهد و چه میگوید؟

نوشته : هژیر داریوش

هرسال با نزدیك شدن زمان برگزاری جشنواره جهانی فیلم تهران ، با این سئوال تکراری روبرو میشوم که «امسال در جشنواره چه تغییراتی خواهید داد ؟ . . . . . » و جواب من معمولاً اینست که وقتی یك کودك به دنیا میآید با خود یکرشته خصوصیات و برنامه‌ریزی‌های ژنتیك به همراه میآورد . کودك سال به سال تغییر نمیکند تنها خصوصیات ذاتی‌اش‌را آشکار میسازد البته به شرط آنکه محیط رشد بگذارد او به تدریج تمام ابعاد هویت خاص خویش را تکامل بخشد .

جشنواره جهانی تهران هم چنین وضعی‌را دارد . درسال ۷۲ به صورت کودکی ضعیف و شکننده به دنیا آمد به سرعت و با آهنگی پیوسته رشد کرد و امروز بعدازفقط چهارسال به صورت یکی ازبزرگترین رویدادهای دنیای فیلم درآمده است .

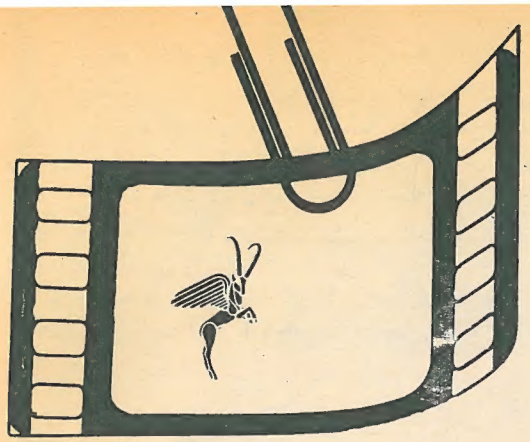
واما خصوصیات ژنتیك جشنواره ما کدام است ؟ و ابعاد هویت خاص آن چگونه است ؟ یکی اینکه موقعیت جغرافیائی و سیاسی آن برخی از جنبه‌های هدف ومورد استفاده آن را دیکته میکند . جشنواره تهران میخواهد پلی برای ایجاد ارتباط بین شرق و غرب باشد . واین ازنقطه نظر فرهنگ وخلاقیت به مفهوم آنست که جشنواره باید زمینه‌ای فراهم کندکه در آن فیلمسازان کشورهای صنعتی وکشورهای رو به توسعه ، غربی‌های سوداگر و شرقی‌های صوفی‌منش‌وخلاصه هنرمندانی‌که درفرهنگ‌های متفاوتی رشد کرده‌اند وعقاید وایدئولوژی‌ها و فلسفه‌های متفاوتی درباره هنر وزندگی دارند با اندیشه‌ها ، درگیری‌های ذهنی روش کار و سبك‌های هنری یکدیگر آشنا گردند و نتایج اینگونه برخوردها البته برای همه مفید خواهد بود .

از نقطه نظر تجارت ، جشنواره تهران موقعیت ایده‌آلی برای ایجاد برخورد مشابهی در زمینه کار و بازرگانی دارد و میتواند راهگشای محصولات غربی به بازارهائی مانند کشورهای آفریقائی ، خاور نزدیك، میانه و دور باشد ودر عین حال به بسیاری ازفیلمهای به اصطلاح جهان سوم ــ که علی‌رغم ارزش‌های غیرقابل انکارشان تاکنون محدود به بازارهای داخلی‌کشورشان بوده‌اند ــ فرصتی برای نفوذ به بازارهای خارجی بدهد .

باید اعتراف کنم که این هدف اخیر درگذشته با قدرت وجدیت کافی دنبال نشد و بهمین دلیل است که امسال بازار فیلم که ازنظر ما یکی از مهمترین رویدادهای جشنواره است با مدیریتی جدید ، جوان وپرتحرك در مکانی بسیار بهتر برگزار خواهد شد . این محل جدید هتل «آریا شراتون» تهران است که محل‌اقامت همه صادرکنندگان و واردکنندگان فیلم ، خریداران و فروشندگان فیلم و تهیه‌کنندگان حاضر درجشنواره خواهد بود وتمام تسهیلات بازار فیلم‌را درخود جا خواهد داد وتالارهائی برای نمایش فیلم ، کنفرانس و مذاکره تدارك خواهد دید . با این تغییرات سازمانی و باتوجه به اهمیت روزافزون بازارهای فیلم خاورمیانه ودور که به تعداد کافی نماینده به تهران خواهند فرستاد ، امید زیادی داریم که بازار فیلم پنجمین جشنواره‌تهران باموفقیت‌چشمگیری روبرو گردد .

تماشاگران عادی به همه تالارهای‌نمایش فیلم جشنواره راه خواهند داشت بجز برنامه‌های بازار فیلم و این مرا به یکی دیگر از جنبه‌های مهم جشنواره ایران میرساند . کمترجشنواره‌ای سراغ دارم که ازنظر جلب تماشاگر عادی به‌پای تهران برسد . سال‌گذشته تالارهای نمایش‌دهنده فیلمهای جشنواره ظرفیت پذیرش روزانه ... هزار تماشاگر را داشتند و باید بگویم ک خوشبختانه بیشتر بلیط‌ها پیش ازشروع جشنوا فروخته شده بود ودرطی یازده روز تعداد بی کمی ازصندلی‌ها خالی بود. تازه قیمت بلیط‌ها ما برای‌برنامه‌های تکرارمسابقه ورتروسپکتیو ۶۰ ریال یعنی ۲۰ ریال بیشتر از قیمت بلی درسینماهای تهران و برای برنامه مسابقه درتالا مجلل رودکی که به اصطلاح (پاله دوفستیوال ماست ۲۰۰ ریال بود . این اقدام ما حساب‌ش بود وگمان‌میکنم توانست‌کمیته‌کنترل قیمت‌ها قانع‌کند که تماشاگر عادی حتی جوان‌ها دانشجویان که قسمت عمده تماشاگران جشنوا را تشکیل میدادند میتوانند و حاضرند برای تماشای فیلم‌که یکی‌ازعامه‌پسندترین‌سرگرمی‌های ایران است پول بیشتری بپردازند . شاید ای تأکید من روی مسئله بهای بلیط این تصورغل را ایجاد کند که جشنواره تهران یك سازما انتفاعی است . این درست نیست . سال گذ فروش بلیط فقط یك پنجم ازهزینه‌های‌جشنوا را تأمین کرد (شاید امسال این رقم به یك سو برسد وبقیه توسط وزارت فرهنگ وهنر ک جشنواره را بنیان نهاده ومسئولیت برگزاری هرساله آن را دارد تأمین بشود) موضوع بهای بلیط را از این نظر مطرح میکنم که بهرحال صنعت سینما ــ داخلی یا خارجی ــ به آن وابسته است و یك جشنواره سینمائی مخصوص جشنواره بزرگی نظیر جشنواره ما اگر نتوا بهرطریق ممکن به‌سینما خدمت کند، پس برا چه باید وجود داشته باشد؟

یکی دیگر ازفواید جشنواره‌ای که یك بوتیك شیك برای معدودی بیخیال نیست ویك شهر تقریباً پنج میلیون نفری را به جنب‌وجوش میافکند ، اینست‌که میتواندبرای‌توزیع‌کنندگان



فرصتی برای انتخاب فیلم با توجه به واکنش تماشاگران باشد و ضمناً میتواند راه را بـرای توزیع تجارتی فیلمهائی که به غلط تصورمیشود از نظر تجارتی موفق نخواهند بود هموارسازد.

علی‌رغم رشد سریع جشنواره ایران کـه در درجه اول بخاطر پذیرش جهانی آن و نیز بخاطر این تعهد ملی است‌که تا سال ۱۹۷۸ این جشنواره به صورت یکی از مهمترین رویدادهای جهان سینما درآید ، بارها گفته شده است کـه شهر تهران مکان مناسبی برای نیل به هدف فوق نیست . یکی ازمهمترین مشکلات فقدان یك مرکزجشنواره با تالارهای نمایش وتسهیلات لازم برای جا دادن همه فعالیت‌های آنست (سال گذشته بیش از دویست فیلم از ٥٤ کشور درده برنامه همزمان در سینماهای شهر بـه نمایش عمومی گذارده شد ضمن آنکه درهمین احوال جلسات مصاحبه مطبوعاتی ، ضیافت‌ها وبازدیداز آثار باستانی تقریباً درتمام مدت ترتیب میبافت) ودر نتیجه برنامه‌های نمایش ودیدارها الزاماً درنقاط مختلف شهر پراکنده بود واین با توجه به ترافیك دیوانه‌کننده تهران مشکلات زیادی ایجاد میکرد .

به همین خاطر طرحی بـرای انتقال جشنواره به شهر قدیمی وزیبای اصفهان کـه به حق «مروارید ایران» خوانده شده پیشنهاد شد . منتهی اجرای این طرح به تدارکات‌آنچنان پردامنه‌ای نیازمند است کـه سرانجام تصمیم شد جشنواره از سال ۱۹۷۷ به اصفهان برده شود تا دراین مدت برگزارکنندگان جشنواره وقت کافی برای آماده کردن شهر وفراهـم آوردن تسهیلات لازم برای جلوگیری یك‌چنین رویداد بین‌المللی مهمی را داشته باشند .

بنابراین با آنکه آینده جشنواره ایران دراصفهان شکل خواهد گرفت ما هنوز مشکلاتی را که برگزاری جشنواره پنجم درتهران ایجاد خواهد کرد روی دستمان داریم .

چند تدبیر برای تخفیف این مشکلات اتخاذ گردیده ــ **اول** : امسال قصدمان براینست کـه فعالیت‌های جشنواره را در یك منطقه محدود از شهر متمرکز کنیم تا آمدورفت بین دفتر جشنواره و سینماها وهتل‌ها و بازار فیلم آسان‌تر باشد البته هنوز نه آنچنان که بتوان فواصل را پیاده طی کرد (چیزی که بعداً در اصفهان ممکن خواهد بود) ولـی به هرحال وقت کمتری برای رفت‌وآمد تلف خواهد شد . **دوم** : با تمدید دوره جشنواره به پانزده روز کمـی از تراکم برنامه‌ها کاسته میشود و شرکت‌کنندگان میتوانند از برنامه‌های بیشتری استفاده کنند ودر نتیجه کمی ازتب وتاب ناشی از فراوانی برنامه‌ها گرفته میشود . **سوم** : تسهیلات رایگان آمدورفت جشنواره که سال گذشته سهم بزرگی از بودجه را بلعید دردوره آینده دقیقاً دوبرابر خواهد شد وعلاوه بـر اتوبوس‌هائی که پیوسته بین هتل‌ها و سینماها درحرکتند تعداد بیشتری اتومبیل سواری در دسترس میهمانان برجسته ما قرار خواهدگرفت.

از نظر برنامه‌های نمایش فیلم جشنواره امسال از الگوئی که در سومین و چهارمین جشنواره دنبال شد ، زیاد منحرف نخواهد شد . درقسمت مسابقه تعداد فیلمها ، کمـی بیشتر خواهد بود و طبق معمول یك هیئت داوری بین‌المللی ازمیان آنها برندگان مجسمه و لوح زرین بز بالدار را که حالا دیگر همه‌جا شناخته شده است انتخاب خواهند کرد . در«جشنواره جشنواره‌ها» هم کماکان بهتـرین فیلمهای جشنواره‌های بین‌المللی سال‌گذشته بـه نمایش گذارده خواهد شد . فیلمهای این برنامه توسط کمیته انتخاب (کـه تعدادی از اعضای آن ، خودشان فیلمساز هستند) و با دقت تام از میان فیلمهای رسیده انتخاب میشود ــ بی‌جهت‌نیست که این برنامه حالا به عنوان «لوح افتخار» یا کارنامه سالانه دنیای فیلمسازی مورد احترام است .

یك برنامه جدید با عنوان خیلی ضاف و ساده «سینما چشم وگوش دارد» نگاهش روی گزیده‌ای از فیلمهای مستند بلند یا فیلمهائی‌که به مسائل مهم عصر حاضر میپردازند ، متمرکز خواهد بود .

گذشته ازاین‌ها سه مرور برآثارفیلمسازان صاحب نام، یك‌دورنمای‌سینمای تجربی‌بین‌المللی یك برنامه مرور برآثار فیلمسازان خاور دور وهمچنین مروری برپنجاه سال فعالیت‌فیلمسازی درایران خواهیم داشت .

شاید لازم به یادآوری باشد که ما در انتخاب فیلمها که سرانجام به صورت مجموعه چشمگیری ازفیلم درمیآیند یك اصل کلی را به عنوان راهنما درمد نظر داریم وآن «تشویق انساندوستی درهنر سینما» است والبته مراد ما ازاین کلمه مفهوم واقعی وعمیق آنست و یك روحیه خشك ووحشت‌زده از مطرح شدن مسائل به اصطلاح غیراخلاقی . فکر میکنم بارها ثابت کرده‌ایم‌که طرز فکرما درست عکس این‌روحیه است .

وبدین‌ترتیب صحنه برای پنجمین‌جشنواره تهران آماده میگردد . وامیدوارم این دوره مفیدترین ولذت‌بخش‌ترین رویداد از آغـاز جشنواره باشد .

جشنواره کان (۱۹ مه ۱۹۷٦)

نقل از : Variety شماره مخصوص

«شگفت‌زده‌ام کن» ، این حرفی بود که «دیاگیلف» خطاب به «ژان کوکتو» گفت . بنظر میرسد این همان چیزی باشد که «فدریکو فلینی» مدام خطاب به خودش برزبان میراند .

«فلینی» ایتالیائی‌ترین ، تردست‌ترین وگستاخ‌ترین استاد جدید سینما به شمار میآید . او جادوگر چیزهای غیرمنتظره و گستاخانه است . اورا «اتوبیوگرافیك»ترین فیلمساز جهان نامیده‌اند ولی او مانند همه‌ی هنرمندان خلاق سیمائی متغیرست که میتواند خودرا در هزاران قالب ، مذکر ومؤنث ، پیر وجوان ، مضحك و غم‌انگیز جای دهد . من اورا در دفتر کار بزرگش در «چینه چیتا» ملاقات کردم و او بارگباری از جملات ایتالیائی وانگلیسی‌که بسختی میتوانست با جوش وخروش افکارش همگامی کند بامن صحبت‌کرد. او در اوج قدرتش است وآمادگی دارد تا به بهترین وجه با دیگران ارتباط برقرار سازد ومن مدتها پس‌از جداشدن ازاو ، حضورش را وجادویش را حس میکردم .

فدریکو فلینی

در پنجمین جشنواره جهانی فیلم تهران

federico fellini

گفتگو از : پل تابوری

ترجمه : عبدالله تربیت

ــ من میدانم شما دوست ندارید پیش از پایان یافتن فیلم‌هایتان درباره آنها صحبت‌کنید ولی باید درمورد«جیاکوموکازنووا»حرفهائی برای گفتن داشته باشید چیزی‌که من میخواهم بدانم اینست که ازنظر شما درباره این واقعیت قابل ملاحظه ــ که هردو نمونه‌ی بارز سکس ازمردم لاتین‌هستند ــ آگاه شوم .«کازانووا» یك ایتالیائی است و «دون ژوان» یك‌اسپانیائی. این امر ازچه چیزی ناشی میشود ؟

فلینی : هردونفرآنها لاتین‌هستند ومفهوم آن اینست که هردو کاتولیك هستند . برای آنها سکس وزن نشان دهنده‌ی رهائی ازفشار خفقان‌آور کلیساست وچون کلیسا جهانی است آنها بصورت نمادهای جهانی درآمده‌اند .

ــ بنابراین جستجوی آزادی است‌که از آنها آدمهائی عیاش ساخته است ؟

فلینی : بله

ــ از نظر شما این دو تیپ چه اختلافی دارند ؟ زیرا بسیار متفاوت هستند .

فلینی : دون ژوان یك نمونه‌ی متافیزیکی وفلسفی بسیار برتر به حساب میآید . او یك شخصیت کامل‌تر وجالب‌تر ، هوشمندتر و شیطان‌صفت‌تراست . کازانووا اهمیتی ندارد و فقط یك اسطوره است . تزدیك شدن دون‌ژوان به زن‌ها ازطریق چهره ، افکار و عقایدش‌است، حتی خوشگذرانی‌های او نیز حساب شده‌اند . رفتن او به‌دنبال عیش‌وعشرت درواقع‌جستجوئی برای یافتن وجود خودش ازخلال صدها زن میباشد . «کازانووا» چیزی ازاین انگیزه‌ی روانی را دارا نیست . کازانووا بعنوان یك اسطوره ، بعنوان یك کامیابی ، بیشتر یك چیز جمعی است ، پیش‌پا افتاده و معمولی .

ــ ولی اویك‌شخصیت بارز قرن‌هیجدهمی ومطمئناً مجسم‌کننده تحرك قرن خود است که ازپائین اجتماع برمیخیزد وبا سلاطین وآدمهای ممتاز هم‌نشین میشود ، او با اشرافیت همبستر میگردد ....

فلینی : بـرای من مشخصه‌ی اصلی او کودك‌صفت بودنش است . او نمود می‌کند ک با سلاطین ، وزرا وامپراتوران همردیف است . وانمود میکندکه ازخانواده‌ای ثروتمند برخاسته است . برای من تمام این چیزها مبتذل‌واحمقانه است . او تجسم تمام چیزهائیست که نکبت‌بار، متظاهرانه وقلابی هستند .

ــ آیا به نظر شما او شخص مضحکی است ؟

فلینی : بله ، مضحك وعجیب وغریب . او مضحك است چون گفتار و کردارش بسیار کودکانه است . او بچه شیرخواره‌ای است که وانمود میکند یك شاعر ، یك جنگاور ویایك بازرگان است ....

ــ ولی شاید این امر موفقیت اورا درقبال زن‌ها توجیه کند . زیرا زن‌ها دوست دارند نقش مادر را در برابر مردها بازی کنند ، یا

لااقل بسیاری ازآنها چنین هستند .

فلینی : نه ، این مادری کردن نیست . او حاضرست که جلوی پای هرزنی زانو بزند ، او با نظم و ترتیب یکنواخت دچار عشق میشود زنها هرگز نسبت به او حسادت نمی‌ورزند . آنها به او بصورت یك وسیله‌ی آسان رفع نیازهای جنسی مینگرند .

ــ یعنی چیزی بین یك معشوق و یك نوکر ؟

فلینی : کازانووا نسخه منحط مفهوم فرانسوی «شوالیه‌ی خدمتگزار» است .

ــ شما از «کازانووا» بعنوان یك موجود اساساً اسطوره‌ئی حرف زده‌اید . بعضی ازکسانی که آثار شمارا تجزیه وتحلیل کرده‌اند شمارا یك اسطوره‌ساز بزرگ میدانند . آیا شما این‌را یك توصیف درست و قابل قبول میدانید ؟

فلینی : من چه نوع اسطوره‌ئی خلق کرده‌ام ؟

ــ خب ، مثلاً در «رم» فیلمی که خیلی دوست دارم ، شما یك میتولوژی کامل در مورد این شهر خلق کرده‌اید . یك دنیای بسته که بشدت زنده و معتبر است . آیا «زندگی شیرین» به بسیاری ازپرسش‌ها پاسخ نداده‌است ، یا اگر می‌پسندید ، رؤیاهای میلیون‌ها نفر را مجسم نکرد ؟ این هم میتولوژی است چیزی که من دربسیاری ازفیلمهای شما احساس کرده‌ام . شاید هم دراشتباه هستم .

فلینی : خب ، من عکس این احساس را دارم . من فکر میکنم که به روش خودم نابودکننده‌ی اسطوره‌ها هستم . ولی البته انسان هنگام نابودکردن اسطوره‌ها اغلب اسطوره‌های تازه‌ای خلق میکند ، ولی بهرحال اگر عنصر مشترکی در تمام فیلم‌هایم باشد ، هدف ، انهدام اسطوره‌هاست . ازآغاز همین‌گونه بوده است . در «شیخ سفید» منظور نابود کردن تصویرعشق به‌معنای رمانتیك ، احساساتی وقراردادی آن بود . در «ولگردها» سعی کردم اسطوره آدم‌هائی را که در جستجوی رسیدن به آرزوها، خوشبختی و موفقیت درشهرهای بزرگ هستند نابود کنم . حتی در «آمارکورد» کوشیدم به اسطوره نوستالژی ، بازگشت به گذشته وکودکی درخشان که بصورت تنها بعد پاکی دیده میشوند پایان دهم . منظور من اینست واحتمالاً هنگام کارگرفتار همان اسطوره‌هائی میشوم که میکوشم با آنها بجنگم ، گرفتاری نوستالژی و عشق .

واین بدلیل آنست که آدم میکوشد خودش باشد ، بدلیل واقعیت ساده‌ی زنده بودن . ایدئولوژی همیشه فقط نقطه‌ی شروع است که ضرورت دارد . برای انجام هرکاری باید دلیلی باشد ولی اغلب اوقات این دلیل به نقطه‌مقابلش منتهی میشود و تناقض پیش میآید .

ــ آیا احساس میکنید که مردم به منظور شما پی برده‌اند یا اینکه دچار سوء تفاهم‌شده‌اند؟

فلینی : این البته بستگی به بعضی‌چیزها دارد ولی بنظر من اشکال عمده‌ای دربین نیست. وقتی فیلمی تمام شد ، تمام شده‌است ومن جزو کسانی نیستم که با شیفتگی کار پایان یافته

خودرا پیگیری میکنند . من مایلم که بلافو
فیلم بعدی خودم را شروع کنم وهرگز فیلم
را دوباره نمی‌بینم .

ــ ولی شما دربرنامه نخستین نمایش‌ش
میکنید .

فلینی : گاهی وقت‌ها ، هنگامی که
درجشنواره‌ای حضور داشته باشم . ولی
سال‌هـــای اخیر من بیشتر و بیشتر کناره‌گ
شده‌ام . این ادا واطوارنیست بلکه دلم نمیخو
به‌کاری‌که انجام داده‌ام وابسته باشم . این‌خ
خطرناك است که آدم در سایه‌ی چیزی که
داده باقی بماند ، بخصوص درکار فیلمسازی
اگر بکوشید که بعداز خاتمه کار با آن زند
کنید یك خطرجدی تهدیدتان میکند زیرا ف
شما از طریق واکنش تماشاگران سرتاسر دنی
قوی‌تر وقوی‌تر میشود ازخودتان نیز بزرگ
میگردد و اگرخیلی خیلی زود از آن فـ
نکنید این خطر وجود دارد که توسط چیزی
انجام داده‌اید بلعیده شوید . و باین خاطر
که من نسبت به مخلوقات ذهن خودم پدر بس
بدی هستم واصلا توجهی به آنها ندارم و به‌هم
دلیل است که علاقه‌ای به صحبت کردن درب
کارهائی که دارم انجام میدهم ندارم و ب
مصاحبه و بحث درباره فیلم‌های گذشته‌ام رغبت
نشان نمیدهم . تنها کاری که میتوانم بک
اینست‌که لطیفه‌های بدی تعریف کنم و دربرا
روزنامه‌نگاران مؤدب باشم .

ــ امیدوارم با من اینطور رفتار نکنید .

فلینی : آه نه ، این کاررا نخواهم کرد
ولی ناراحت‌کننده است که ازآدم انتظار داش
باشند درفشانی‌کرده وافکار بـــزرگ وحقای
بی‌چون و چرا را عنوان کنـــد . بهرحال
داریم حرف میزنیم ، مگر نه ؟

ــ البته . بنظر من ــ شاید اشتباه کنم ــ
در فیلم‌هایتان همیشه به تصویر بیشتر از کلا
توجه داشته‌اید و بیشتر مایلید مطالب را نشا
دهید تا اینکه ازطریق دیالوگها درباره‌شان سخ
بگوئید .

فلینی : درست است زیرا معتقدم که شکل
حقیقی بیان درهنر سینما در تصاویر نهفته است
تصاویر از هروسیله‌ی ارتباطی دیگر شریف‌تر
هستند ، درست مثل‌زندگی‌که خودرا درتصاوی
منعکس میسازد . میدانید ، کلمات اغلب بیش
ازآنکه افکار را آشکار سازند به پوشاندن‌آنه
کمك میکنند درحالیکه تصاویر چنین نیستند

ــ آیا باین خاطـــرست که بندرت از
هنرپیشه‌های مشهور استفاده میکنید ؟ شما فقط
تیپ‌ها را انتخاب میکنید ؟

درتصویر پائین «فدریکو فلینی» صحنه‌ای از فیلم «کازانووا» را کارگردانی می‌کند.

فلینی : آه نه ، من از هنرپیشه‌های معروف گاهی هم از ستاره‌ها استفاده میکنم . این هنرپیشه دیگری است ومن فقط ازچیزهائی استفاده میکنم که مورد نیاز من هستند . مشکل به یك هنرپیشه معروف یا یك شخص گمنام مربوط میشود . اگر ستاره‌ای چهره مناسبی داشته‌باشد که نمایشگر کاراکتر مورد نظر من باشد اورا بکار میگیرم .

ــ فقط چهره اهمیت دارد یا اینکه اندام نیز دگرهم برایتان مطرح است ؟

فلینی : منظور من از چهره شامل همه‌چیز است، تمامی‌وجودجسمانی. این‌برای‌من‌خیلی‌مهمتر ازهرگونه ارزش حرفه‌ای یك هنرپیشه میباشد ودرست مانند رنگ‌ها برای یك نقاش است . باید رنگ‌های مناسب را در اختیار داشت . بنابراین جستجوی چهره مناسب مثل انتخاب رنگ مناسب است . بله در اصل سیمای شخص مهم است اما یافتن شخص مناسب در ضمن به‌من کمك میکند تا ازلحاظ روانشناسی به درون کاراکترهائی که با آنها درگیر هستم راه پیدا کنم . آنها در تکمیل این کاراکترها دستیاران من میشوند .

ــ بنابراین شما با کاراکترهای آماده شروع نمیکنید ؟ شما انتظار دارید که آنها در خلال فیلمبرداری تکمیل شوند ؟

فلینی : همینطور است .

ــ پس باید گفت هنرپیشه هم سهمی‌دارد؟

فلینی : اگر از عهده‌اش برآید . واگر برایش امکان‌پذیر نباشد من با او مثل یك‌گربه مثل‌یك‌سگ رفتارخواهم کرد تا بدون‌هیچگونه اراده وشعور بازی کند ، درست مانند یك شیئی.

ــ شما گاهی اوقات از دیالوگهای فی‌البداهه استفاده می‌کنید ؟

فلینی : فی‌البداهه تعریف درستی نیست . درسینما یا در هنر خلاقه‌ی حقیقی در واقع هیچ چیز نمیتواند فی‌البداهه باشد . این یك مفهوم رمانتیك است ، مانند الهام که اساساً بسیار احمقانه است . مردم نمی‌خواهند باور کنند هنرمند فقط چیزهائی را منتقل میکند که می‌بیند ، میشنود و تجربه میکند و بعهده هنرمند است که به ادراکات شخص خودش شکل داده وآنرا بیان کنند ، درست مانندکاری‌که پیکاسو کرد . مردم فکر میکنند که یك کار هنری خلاقه ازیك خیال زائیده میشود ، از یك راز غیرقابل لمس . آثاری که به این دید قراردادی نزدیك‌تر هستند بـه همان نسبت موفق‌ترند . بداهه‌پردازی ، رعد و برق ناگهانی ، چیزیست که مردم دوست دارند درباره‌اش بشنوند وبعضی از هنرمندان به آن گردن نهاده‌اند و تابع این میل شده‌اند . هنرحقیقی تبدیل چیزهای‌عادی وقابل‌لمس به چیزی‌جهانی، اصیل وتکان‌دهنده است وبداهه‌پردازی دراین امر نقشی ندارد .

ــ آیا شما خودتان را با توجه به تعریفی که ازاخلاق یك هنرمند می‌کنید پابند اخلاق میدانید ؟

فلینی : پاسخ دادن به این پرسش بسیار مشکل است . بعقیده من برای یك هنرمند ــ کلمه را به معنای روانشناسانه‌ی آن بـه کار میبرم ــ پابند اخلاق بودن یعنی هنرمند بودن.

ــ ولی فرض کنید که کسی در کمال حسن نیت چیزی را عرضه کند که با توجه به اصول ، غیراخلاقی باشد . آیا شما فیلم«پرتقال کوکی» را دیده‌اید ؟

فلینی : من این فیلم را بزبان انگلیسی دیدم نمیتوانم بگویم که تمام آنرا فهمیدم .

ــ خیلی‌ها معتقدند این فیلم فلسفه‌ای را طرح میکند که تجلیل ازخشونت است به‌عبارت دیگر آیا حسن نیت داشتن کافیست ؟

فلینی : بعقیده من باید درباره هرکدام جداگانه تصمیم گرفت . بنظر من حسن نیت مهمترین چیزاست ولی‌گاهی اوقات لازم میشود شخص به این فکر بیفتد که آیا حسن‌نیت کامل ثمربخش است ؟ وتردید ازهمین‌جا آغازمیگردد زیرا امکان دارد شخص درکلاف سردرگمی‌که نمیداند چگونه باید ازآن نجات یابد گرفتار شود . آدم چطور میتواند امیدوار باشد کـه درباره مسائل دنیا این چنین روشن وعقلانی‌فکر کند ؟ چگونه میتوان درموردحسن نیت وسوء نیت وبرتری یکی بردیگری اظهارنظر کرد ؟ وقتی شخص حس میکندکه چیزی برای‌گفتن دارد احساس تخدیر وسرمستی میکند ، درست شبیه موقعی که آدم میخواهد چیزی را توضیح دهد ووقتی نمیتواند دچـار ناراحتی میشود . هنرمند خلاق همیشه یك واسطه است . عقاید او وچیزهائی که در درونش است باید منتقل سازد. نمیتواند آنهارا پس بزند .

ــ «کوبریك» در «پرتقال کوکـی» نخواسته است که یك فیلم خشن بی‌هدف بسازد وتماشاگران را تحت تأثیر قرار دهد .

فلینی : نه‌نه ، من‌هم‌عقیده دارم‌که‌کوبریك خواسته حرف‌های خودش را عنوان کند واز کتاب فقط بعنوان تخته پرش استفاده کرده‌است. من برای کسانی‌که به خواسته‌هایشان جامه عمل میپوشانند احترام فراوانی قائلم . کوبریك یك اثر هنری خلق کرده است و من به او احترام میگذارم .

ــ با اینحال منتقدان گفته‌اند که این‌فیلم زیان‌هائی به بار آورده وتأثیر بدی روی‌جوانان گذاشته است .

از بالا بپائین :
ــ شیخ سفید.
ــ لاسترادا (جاده).
ــ ولگردها.
ــ زندگی شیرین.

فلینی : این موضوع حتی اگر درست هم باشد به هنرمند خلاق ارتباطی‌ندارد . این وظیفه پلیس است . بگذارید فیلم را برای نوجوانان وکسانی‌که زودتحت تأثیرقرار میگیرند ممنوع کنند . این هیچ ارتباطی با کار خلاقه ندارد .

ــ حدود پنج‌سال قبل من «پیراتولینی» را ملاقات کردم او گفت کار هنرمند خلاق این نیست که خوانندگانش را آزار دهد . اندکی بعد با نویسنده معروفی درشوروی ملاقات‌کردم که گفت این دقیقاً همان چیزی است که هنرمند باید انجام دهد .

فلینی : مشوش‌کند نه اینکه آزار دهد . برگردیم به بحث خودمان . درست است که بعضی فیلم‌ها مانند «پرتقال کوکی» میتوانند خطرناك باشند چون نوجوانان را به اعمال ضداجتماعی ترغیب میکنند ، ولی همین‌گونه فیلم‌ها میتوانند آدم‌های سالخورده را به تفکر وادارند .

ــ بله ومسائل جوانان را بهتر درك‌کنند.

فلینی : یك‌چنین فیلمی آئینه‌ای‌فوق‌العاده قوی برای آدمهائی مثل ماست تا آنها را به فکر بعضی چیزها بیاندازد .

ــ هیچکس ثابت نکرده است‌که «پرتقال کوکی» شرارت نوجوانان را افزایش‌داده باشد.

فلینی : ثابت نشده است ولی فکر میکنم که افزایش داده باشد زیرا فیلم از نیروئی فوق‌العاده برخورداراست . این زندگی بود . من یك چنین فیلمی را به آثاری که پر از موعظه‌های اخلاقی هستند ترجیح میدهم . من «پرتقال کوکی» را بر «قصه‌ی عشق» ترجیح میدهم : «قصه‌ی عشق» کاملاً قلابی است .

ــ خود شما هم با سانسور مشکلات زیادی داشته‌اید ؟

فلینی : درواقع خیر . من‌کسی نبودم‌که‌در محیطی مملو از ترس زندگی کنم . من حدود بیست‌سال قبل در مورد فیلم «شب‌های کابیریا» دچار دردسرهایی شدم ودر مورد «زندگی شیرین» هم جنگ وجدال ورسوائی زیادی برپا شد . حالا که به پشت‌سر مینگرم می‌بینم که اتهامات وایرادات وارده چقدر مضحك بودند وکلی تفریح میکنم. این‌چیزها حالا دیگرمطرح نیستند وبا توجه به چیزهائی که امروزه در سینماها دیده میشوند «زندگی شیرین» برای نمایش دریك صومعه هم مناسب بود .

ــ عقیده شما درباره وضع کنونی که نمایش هر فیلمی را مجاز میداند چیست ؟ آیا بنظر شما این کار درست است یا غلط ؟

صفحه روبرو :
بالا : رم «فدریکو فلینی».
پائین : «فدریکو فلینی» به‌هنگام تهیه صحنه‌ای ازفیلم آمارکورد».
تصویر این صفحه : «فدریکو فلینی» به هنگام تهیه صحنه‌ای از فیلم «ساتیریکون».

فلینی : بعقیده من این آزادی بسیار بهتر است . من شخصاً معتقدم که انسان هرکاری را که بخواهد میتواند انجام دهد جزاینکه خشونت جسمانی بکار ببرد . کشور خود من ایتالیا تا آنجائی‌که به آزادی بیان مربوط میشود به‌دلایل تاریخی و مذهبی کشور عقب‌مانده‌ای است . عقب‌مانده بخصوص درمورد ابراز عقاید جنسی ونمایش عمومی آن . فکر میکنم پورنوگرافی دراشکال گوناگونش برای کسانی که هنوز در دوره «تفتیش عقاید» زندگی‌میکنند شوك‌مفیدی خواهد بود . نمیخواهم بگویم که این بهترین مکتب برای خروج‌ازجهل‌وتنگ‌نظری‌کاتولیکی است ولی ازهیچ‌چیز بهتر است . این خیل فیلمهای پورنوگرافی ، این کارناوال شنیع‌ثابت میکند که ما ازنقطه نظر جنسی هنوز هم عقب‌مانده هستیم . این آزادی دلخواه نیست زیرا نه اندیشه‌ای درآن است ، نه روحی و نه هنری ، ولی باوجود این ازهیچ‌چیز بهتر است . این چیزها مردم را وادار میکنند تا بطرزی متفاوت درباره مسائل جنسی فکر کنند . چیزی که ما نیازداریم اینست که سکس را درپرسپکتیو درستش جای دهیم وتأکید بیش ازاندازه روی آن‌را متوقف کنیم ونگذاریم که کلیسا آنرا بعنوان یك سلاح حق‌السکوت بکار بگیرد . هجوم سکس غیرقابل اجتناب است امیدوارم این امکان پیش‌آیدکه فیلم‌هائی متعادل‌تر ساخته شوند ، این امر باعث خواهد شد که مردم بفهمند هجوم پورنوگرافی فقط نتیجه‌ی محرومیت‌ها ، ممنوعیت‌ها و کوته‌فکری‌ها بود. من شخصاً فکر میکنم که پورنوگرافی چیز بسیار احمقانه‌ای است ولی احتمالاً برای میلیون‌ها آدمی که یك زندگی جنسی محدود وبسیار عصبی دارند یك شوك کوچك حتی سلامت‌بخش است . این یك درمان ویك علاج نیست ولی میتواند روی مردمی‌که ازخشونت دلزده شده‌اند تأثیرات درمان‌بخش داشته باشد .

ــ شما چیزی گفتید که توجه مرا بسیار جلب کرد . شما گفتید که حقایق واقعاً بزرگ وعقاید پراهمیت را اصلاً نمیتوان بیان کرد . آیا فکر میکنید که این امر در مورد اصول اساسی مثل اخلاق مسیحی صدق میکند ؟

فلینی : تبدیل آنها به سمبول‌ها اشکالات چندانی ندارد ولی تبدیل آنها به کلمات مشکل است .

ــ در «هشت‌ونیم» شما کاراکتری داشتید، یك کاردینال که سیمای دلپذیری نداشت . آیا این نوعی انتقام‌جوئی نسبت به مشکلاتی بود که درگذشته با کلیسا داشتید ؟

فلینی : نه ، ابداً . قضیه اینست‌که بسیاری ازما درکودکی وجوانی از تجربیات حقیقی مذهبی محروم بودیم واین همه وقت را بخاطر چیزهای احمقانه تلف‌کردیم . بنابراین خواسته‌ام به‌آنهائی که مسئول این امر بودند و هستند پشت کنم . این دگرگونی وانحطاط کاتولیسیسم مطمئناً یك عمل شکل‌دهنده جدی بوده است . ما فرصت تجربه کردن لذت یك احساس مذهبی راستین ، سرزندگی و خوشبختی را ازدست دادیم . لذت رمز وراز ، نه ترس ازآن . لذت زندگی نه لعنت ونفرین . لذت تن نه احساس گناه . کلیسا مسئول همه این‌چیزها بود .

ــ شما توسط کشیش‌ها آموزش دیدید ؟

فلینی : من فقط یك سال را درمدرسه‌ای که توسط «سالزین‌ها» اداره میشد گذراندم . بهرحال سوء ظن نسبت به مذهب خیلی دیرسراغ ما آمد . بعضی ازایتالیائی‌ها چهل‌ساله بودند که فهمیدند زجر کشیده‌اند و بخاطر مسائلی احمقانه وبی‌مورد مبارزه‌کرده‌اند واینکه زندگی درشکلی کاملاً دگرگون شده بما عرضه شده بود . فهمیدند که زندگی چیز دیگری است . من نمیدانم زندگی چیست ولی بهرحال آن چیزی نیست که کلیسا عرضه میکرد . بنابراین وقتی بخود آمدیم که بخش مهمی از وجود ما تغییر شکل داده ودر ظلمت بسر میبرد . بعضی ازما تاروز مرگ در این دایره بسر خواهیم‌برد.

ــ شما که بسیار بندرت تن به مصاحبه میدهید فرصت یك گفت‌وگوی فوق‌العاده را به من دادید . بسیار متشکرم استاد .

■

HASKELL WEXLER

"هاسکل وکسلر"

از : رنه اپستاین

ترجمه : حسن زاهدی

«هاسکل وکسلر» یکی از بااستعدادترین وتأثیرگذارترین فیلمبرداران دو دهه اخیربوده است . ازجمله فیلمهائی‌که او فیلمبرداری کرده: نظارت برخیابان دوپ (۱۹۵۸) ــ چشم وحشی (۱۹۵۹) ــ آمریکا ، آمریکا (۱۹۶۳) ــ بهترین مرد(۱۹٦٤)ــ چه‌کسی ازویرجینیاولف میترسد؟ (۱۹٦٦) ــ درگرمای شب (۱۹٦۷) و حادثه توماس کراون (۱۹٦۸) هستند. بعلاوه او مشاور فیلمبرداری بـرای فیلم «آمریکن گرافیتی» (۱۹۷۳) بوده است . در ۱۹٦۹ او فیلمنامه Medium Cool را نوشت وخود آن را تهیه وکارگردانی وفیلمبرداری‌کرد .

این فیلم درباره یك فیلمبردار خبـری تلویزیون است‌که باحوادثی‌که دارد فیلمبرداری میکند ، درگیر میشود . تاکنون این تنها فیلم «وکسلر» به‌عنوان یك‌کارگردان بوده است اما او چندفیلم مستندهم کارگردانی‌کرده یادرساختن آنها همکاری داشته است . ازجمله «برزیل : گـزارشی درباره شکنجه» ، «یك مصـاحبه با پرزیدنت آلنده» ، «مصاحبه با سربازان حادثه مای‌لای»و ــ درسال ۱۹۷٤ ــ«آشنائی‌بادشمن». درحال حاضر «وکسلر» دارد «به‌سوی افتخار» را فیلمبرداری میکندکـه داستانش‌را «وودی گوتری» نوشته و «هال آشبی» کارگردانی‌اش میکند .

هاسکل‌وکسلر : «من احساسات پیچیده‌ای درباره فیلمسازی دارم . مثلاً این مـوضوع‌را درنظر بگیریدکه با دوباره نشان‌دادن فوری یك صحنه میتوان درزمان دست‌برد . ولی بااین‌امکان مکانیکی ، احساس تـداوم‌را ازدست میدهید و نحوه رابطه دریافتی‌تان باجهان تغییر میکند .

دیروز کنار دریا بودم و زوج جوانی‌را دیدم‌که دست دردست هم درساحل قدم میزدند . من‌به‌آنها نگاه‌کردم وباخودم اندیشیدم‌که نمیتوانم به آندو آنطورکه وقتی جوان بودم نگاه میکردم ، نگاه کنم . من آنهارا ازپشت دوربین فیلمبرداری‌که درهرثانیه ۷۲ کادر ازبرابرش عبور میکند ، میدیدم . وحتی درآن‌لحظه انگارکه دارم یك آگهی تبلیغاتی میسازم ، درذهنم تصویر یك‌بطری کوکاکولارا روی تصویر آنها چاپ میکردم . ما لحظات خصوصی ومحرمانه مردم‌را از آنهـا میگیریم ودربازار میفروشیم . واین قسمتی از فساد رسانه‌هـای قابل تکثیر است . من این‌را میدانم ، برای آنکه درساختن آگهی‌های تجارتی همکاری میکنم.»

«ضمناً من یك فیلـمساز هم هستم . از فیلمسازی به‌صورت ابزاری بـرای کاوش در زندگی استفاده میکنم . این ابزار حضور مرا در لحظات حساس درمکان‌های جالب توجه توجیه میکند . اینکه فیلم به‌نمایش عمومی درمیآید یا نه مهمترین عامل نیست . سال‌ها پیش فیلمی برای اتحادیه‌کشاورزان ساختم‌که فقط برای‌کشاورزان نمایش داده شد . یك فیلم برای اتحادیه کنسرو سازان شیکاگو وفیلمی‌هم برای اتحادیه‌کارگران الکتریکی ساختم . فیلمی از سربازانی‌کـه از «مای‌لای» برگشته بودند گرفتم‌که اولین‌مصاحبه باآنها بود . یك فیلم درباره خواهر «کوره‌تا» ساختم به‌خاطر عـلاقه‌ای‌کـه به‌جنبش کلیسای جهانی کاتولیك دارم . من این فیلم‌هارا ساختم که ذهن خودم‌را بارور سازم ، تجربه کنم، چیز یاد بگیرم وبفهمم دردنیا چه‌چیزهائی دارد اتفاق میافتد.»

«وقتی میگویم فیلم مستند میسازم که‌خودم تجربه‌ای‌کرده باشم ، باید اضافه کنم‌که ضمناً مایلم فیلمم‌را مردم ببینند . فیلم مستند وسیله‌ای برای ضبط تاریخ معاصر است ، و البته تاریخ بازسازی گذشته توسط کسانی است‌که ابزار در در اختیار دارند . کلیسا نویسندگان مخصوص به‌خودش‌را دارد وهمین‌طورهم دولت‌هـا . اتحاد جماهیر شوروی وقتی یك سیاستمدارقدر و موقعیتش را از دست میدهد ، دائرةالمعارف دوباره‌نویسی میشود . در ایالات متحـده تا شروع کرده‌اند کتاب‌های درسی‌را طوری‌بنویسـ که نشان‌دهنده نقش واقعی سیاهان در به‌وجو آوردن کشورمان باشد . من معتقدم‌که نباید تـ به‌دولت متکی باشیم حالا هرقدرهم‌که بی‌ باشند . باید درگزارش شاهدهای دیگرهم وجو داشته باشد.»

چیزی‌که انجام این گفتگورا سبب گردـ یك مصاحبه تلویزیونی بودکـه درآن «هسکـ وکسلر» درخصوص مشکلاتش درتکمیل‌کرد یك فیلم مستند درباره تشکیلات زیرزمینی‌صحبـ کرد . من «هاسکل وکسلر»را درخانه‌اش در هالیوود هیلز ملاقات کردم . او مردی بلند قد و باریك انـدام وپرتوان وخوش صحبت است بااستعدادی نادرکه‌دارای دانش درست‌گوش‌دادن هم باشد . اما درخصوص سازمان‌های افراطی او باعزمی راسخ ساکت ماند .

«من این طرح را باعلاقه پذیرفتم زیرا‌ک به‌من فرصتی میداد تابایك سازمان سیاسی ک درباره‌اش کم میدانستم ، آشنا شوم . ظـاهر متصدیان این سازمـان مرا آدم قابل اعتمادی دانسته‌اند ومن نمیخواهم ازاعتمادشان استفاده بکنم . تمام شدن فیلم بستگی به‌این داردکه بدون نظارت پلیس وبدون یك احضاریه مجـ به‌آن دسترسی پیداکنیم . تماس ما باتشکیلات زیرزمینی قطع شده ودرحال حاضر این طرح دریك وضعیت بلاتکلیفی است . حتی اگر این فیلم هیچوقت تمام نشود ساختن آن تا همینج برای من تجربه بسیار آموزنده‌ای بوده است مثلاً حالا میدانیم دولت برای ازپیش سانسو

کردن کار یك فیلمساز مستند تا کجا پیش میرود. آنها فیلم ناتمام‌را ازما خواسته‌اندکه معادل ضبط کردن یادداشت‌های یك خبرنگار است . همچنین متوجه شدیم جامعه هالیوودکه ازنظر ابـراز شجاعت اخلاقی شهـرت چندان خوبی ندارد بدفاع ازما برخاست زیراکه میخواستند ازیك آزادی اساسی دفاع کنند .»

«نکته‌ای‌که میخواهم روشن کنم اینست‌که مردم نمیدانند ساختمان ونظام قدرت سیاسی تاچه حد نسبت به‌نیروی بالقـوه فیلم حساس است . زمانی هست از «ئی . ال دکتوروف» با عنوان «کتاب دانیال» که‌براساس پرونده «روزنبرگ» نوشته شده . یك فیلمنامه براساس این کتاب نوشته شدکه علاوه برجریان «روزنبرگ»ها ، حوادث دیگری ازدهه پنجاه‌را دربر میگیرد این فیلم بخاطر آنکه به‌موضوع پرونده‌سازی «اف . بی . آی» که منجر به‌اعدام «اتیل» و «جولیوس روزنبرگ» شد ، اشاره میکند ، تاکنون ساخته نشده وشایـد هیچوقت ساخته نشود . صنـعت فیلمسازی خیلی درمورد مضامین فیلمها حساس است . تهیه‌کننده‌ها در درجه اول به‌سودآوری سرمایه‌گذاری‌شان توجه دارند وبدین ترتیب ما هم بایك سانسور سیاسی روبرو هستیم وهم بایك نظام درونی محدودکننده فعالیت‌های هنری .»

«هنگام ساختن ، «مدیوم‌کول» ، اف. بی. آی مرا متهم‌کردکه عمداً درخیابان‌ها شورش ایجاد میکنم‌که ازآنها فیلم بگیرم ومن ناچار شدم یك سوگندنامه امضاء کنم حاکی ازاینکه هیچ یك ازصحنه‌هـای شورش درخیابان‌هـای شیکاگورا من طراحی نکردم . البته دولت‌مجبور نیست برای اتهاماتش دلیل بیاورد . آنها فقط میگویندکه : «به‌ما اطلاع داده‌اندکه «هاسکل وکسلر» بـرای مقاصد شخصی درخیابان‌های شیکاگو شورش براه میاندازد». و دلیل عمده اخیر پخش فیلم‌هم همین بودکه مشاورین‌حقوقی گلف و وسترن‌کورپوریشن» میترسیدند نمایش فیلم سبب گردد مردم درخیابان‌ها اعمال‌غیرقانونی انجام دهند و اگر چنین چیزی اتفاق میافتاد ، شرکت مورد تعقیب قانونی قرار میگرفت .»

«بچه‌گانه است‌که تصور کنیم فیلمسازان میتوانند تصاویر مؤثری ازواقعیت بیافرینند . حاضرم شرط ببندم‌که هیچکس با تماشای فیلم «مدیوم‌کول» نتواند صحنه‌های‌واقعی‌وصحنه‌های دوباره‌سازی شده‌را ازهم تشخیص دهد . نکته جالب اینست‌که «مدیوم‌کول» پیش‌از شورش‌های شیکاگـو نوشته شد . این مـوضوع‌را میتوان بمراجعه به‌تاریخ ثبت آن درسندیکای‌نویسندگان ثبت کرد . به‌عبارت دیگر دراین مورد حوادث تاریخی بعداز فیلمی‌که وقوع آنهارا پیش‌بینی میکرد ، رخ داد .»

«از نظر من عکس‌العمل مـردم نسبت بصحنه‌های مرگ «واقعی» وصحنه‌های مرگ

بالا : برزیل : گزارشی درباره شکنجه (۱۹۷۱).
پائین : مدیوم کول (۱۹۶۹).

(سینمائی) فوق‌العاده جالب است . مثلاً درفیلم «تعطیل آخر هفته» «ژان لوك گودار» بیست نفر دریك صحنه پرهیجان کشته میشوند . اما درهمین فیلم صحنه‌ای هست که درآن گلوی یك خوك بریده میشود . من این فیلم‌را چندبار دیده‌ام ودرهربار متوجه شدم که تماشاگران در این صحنه نفس‌هایشان درسینه حبس میشود . آنها میدانندکه درآن لحظه دارند یك کشتار واقعی را میبینند ، میدانندکه برخلاف بازیگران وقتی کارگردان‌پایان‌فیلمبرداری‌را اعلام‌میکند، خوك ازجا برنمیخیزد . «یادم هست که درتابستان سال ۱۹۶۷ صحنه‌های شورش درخیابانهای دیترویت را درتلویزیون تماشا میکردم . تصاویر روی صفحه تلویزیون‌هم وحشتناك وهم هیجان‌انگیز بود . دراین صحنه‌ها فیلمبردارها وخبرنگاران هم دیده میشدند . برخلاف داستان‌های فیلم‌شده ازشورش‌های خیابانی ، سناریوی این صحنه‌ها تکمیل شده نبود . یادم هست که احساسات‌متضادی نسبت به‌این تصاویرکه روی صفحه تلویزیون منعکس شده بود داشتم . من ازفاصله غیرواقعی بین خودم ومردان و زنان وکودکان وحشت‌زده که‌درخیابان میدیدم ، آگاه بودم وضمناً میدانستم که صفحه تلویزیون میتواند تمامی آن حوادث‌را نشان دهد بااینحال دلم میخواست تلویزیون منفجر شود وقطعات آن میان خرده شیشه‌های پنجره مغازه‌ها پخش شود .

درفیلم «حرفه : خبرنگار» آنتونیونی یك صحنه اعدام واقعی هست . اما فقط افرادحرفه‌ای آشنا به‌تکنیك فیلمبرداری قادرند تفاوت بافت تصویری این نوار فیلم خبری وبقیه فیلم‌را ازهم تشخیص دهند . «وکسلر»هم تکه‌هائی‌ازفیلمهای خبری درفیلم داستانی خود گنجانده است . سئوالی‌که توجه مرا بخود جلب کرده ، اینست که آیا تماشاگر میتواند بین حقیقت وافسانه فرق بگذارد یا نه . شاید اطلاعاتی‌که توسط رسانه‌های خبری به‌ما داده میشود وعکس‌العمل ما نسبت به‌چهارچوب‌ومحدودیت‌های رسانه‌ای‌که‌اطلاعات را به‌ما میدهد باهنگامیکه یك فیلم سینمائی یایك سریال تلویزیونی میبینیم تفاوتی نداشته باشد . فکر میکنم تنها وسیله‌ای‌که ما برای تشخیص واقعیت ازافسانه وتخیل‌داریم، شرایط‌وزمینه‌های ظاهرشدن تصویر برما وعلاقه خودمان برای قائل شدن چنین تمایزی بین آنها باشد .

«وکسلر» ادامه میدهد : «چیزی‌که‌داریم درباره‌اش حرف میزنیم تئاتر است . تئاتر فقط روی صحنه یا نوار سلولوئید اتفاق نمیافتد ، درخیابان‌هم رخ میدهد . وهمه طبقات مردم اکنون آگاه هستندکه چه‌چیزی قابل نمایش‌هست وچه چیزی نیست . سیاستمدارها سناریونویس وگریمورهای مخصوص به‌خودرا دارند . و آنها اگر باهوش باشند ، ازاهمیت زمان‌بندی آگاهند

بالا : به سوی افتخار.
پائین : آشنائی با دشمن.

این آگاهی ازارزش عملی تئاتر چیز بدی نیست. اما عامه تماشاگر باید بیشتر ازآن باخبر شد وآنرا بشناسد. ما یك جامعه مصرف‌کننده هستیم که یکی ازکالاهایمان تصویر است. تصاویری که دارای بارهای عاطفی و احساساتی هستند میتوانند ازنظر سیاسی بسیار مفید باشند: مثلاً تصویر یك کودك ویتنامی که براثر انفجار بمب ناپالم سراپا سوخته است یا تصویرصف افراد پلیس دربرابر تظاهرکنندگان. مردم بیشتر تحت تأثیر احساسات خودشان هستند تاحقایق و ارقام، حتی اگر ارقام مزبورشماره افراد غیرنظامی کشته شده درجنگ ویتنام باشد. وقتی کسی میگوید: «پس ازمدتی فکر وتأمل به‌این نتیجه رسیده‌ام که . . . »، منظورشان اینست که: «من براساس آنچه میدانم‌واحساس میکنم، عمل خواهم کرد». فیلم‌هم همین تأثیررا برمردم دارد.»

فیلم، بدلیل‌اینکه انعکاسی ازجامعه‌وارزش‌ها ونقطه‌نظرهای آنست، همیشه تأثیر قابل توجهی برتماشاگران داشته است. فیلمی که باصمیمیت وصداقت ساخته شده باشد، فقط یك عامل تسریع کننده است. اما برای آنکه عکس‌العمل‌ها مؤثر باشد، لازم است که الگوهای قابل اجرا درچهارچوب ساختمان اجتماعی وجود داشته باشد. اغلب بامشکل تأخیر یافاصله جغرافیائی روبرو هستیم. و مؤسسات دربرابر انتقاد مقاومت میکنند. بنابراین ما مسائل مورد توجه وقدرت وعلاقه‌مندی‌مان‌را دریك کوله پشتی میگذاریم و صبر میکنیم تااوضاع تغییرکند. اما معمولاً این صبرکردن‌آن‌چنان طولانی میشودکه‌مامسائل را فراموش میکنیم.»

در اوت ۱۹۶۳ «وکسلر» فیلم «اتوبوس» را ساخت که یك بررسی رفتارگرایانه درباره گروهی است که بااتوبوس از «سان‌فرانسیسکو» به «واشنگتن دی. سی.» میروند که تظاهرات خیابانی به‌راه اندازند. این فیلم که من آنرا دوازده سال بعد دیدم، اکنون به‌صورت یك سند تاریخی درآمده است. شورش‌های نژادی اواخر دهه شصت، سخنرانی‌های معصومانه نهضت‌حقوق اجتماعی‌را تحت‌الشعاع قرارداد. «رویای، مارتین لوترکینگ باگلوله یك آدمکش نابود گردید.

نکته جالب‌توجه دراین مورد تأثیر متقابل بین تصویر و بیننده است که این البته نتیجه اجتناب‌ناپذیر گذشت زمان است. گفته میشودکه «تصویر سخن میگوید». چهره یك سیاهپوست سالخورده که‌در ۱۹۶۳ توسط «وکسلر» فیلمبردار شد وحالا ۱۲ سال پیرتر شده است، در افکار عمومی ضبط شده است. گفتار این مردکه درآن زمان مطالب زنده‌ای بود، حالا روی صفحه کاغذ دربرابر افسانه‌سازی تأثیرپذیر مینماید. «درسال ۱۹۱۹ پس‌از پایان جنگ جهانی اول من به «واشینگتن دی. سی.» آمدم وبه‌عنوان یك کارگر بسته‌بندی استخدام شدم. من زیاد سراین کارنماندم، زیراکه درهمان روز استخدام‌شورش نژادی شدیدی درگرفت ومن بلافاصله آنجا را ترك‌کردم وبه‌سمت غرب رفتم. . .

علت اینکه دراین تظاهرات شرکت‌کرده‌ام اینست که معتقدم به‌اندازه‌کافی برای بهبودروابط نژادی تلاش نکرده‌ام. این بار من وحشت نخواهم‌کرد. حدود ۱۰۰٫۰۰۰ نفر دیگر مرا همراهی میکنند.» دوربین «وکسلر» چهره این مردرا دربرابر دیدگان ما قرار میدهد و مادرآن داستانهای زیادی از رنج، تحقیر و گرسنگی میخوانیم. درعین حال دراین چهره استحکام، وقار وشهامت خاصی میبینیم که آن را برای ما به‌صورت نمادی ازانسان سیاهپوست درمیآورد. گفتار اوگویای داستان‌های زیادی ازبیعدالتی انسان نسبت به‌انسان است. این داستان عامیانه احساسات نیرومندی درما برمیانگیزد. رنج او تجمل ماست.

«آدم‌های داخل اتوبوس ابتدا نسبت به‌ما بدگمان بودند. من سالها بودکه درفعالیت‌های سیاسی دستی نداشتم وضمناً آنها ازقدرت فیلم برای تحریف و وارونه‌نشان‌دادن آگاه بودند. اما به‌تدریج که باآنها صحبت میکردیم، عکس‌العمل‌های دوستانه‌تری بروز میدادند. ما میخواستیم بدانیم آنهاکی بودند وچه‌چیزی آنها راگردهم آورده بود ــ درپایان سفر ما باهم دوست شده بودیم. وقتی کار تهیه فیلم به‌پایان رسید ما یك جلسه نمایش برای آنها ترتیب دادیم و فکر میکنم که آنها فیلم‌را پسندیدند.»

«همکار من درتهیه این فیلم مردی بود به‌نام «کنراد» که فیلم‌را تدوین‌کرد. بدون او نمیتوانستم این فیلم را تمام کنم. من چنان باآدم‌های فیلم درگیری عاطفی پیداکرده بودم که قضاوت عینی لازم برای تدوین‌را ازدست داده بودم. مثلاً «کنراد» می‌توانست با پیوند گفتگوهائی که درچند روز مختلف انجام شده بود، نکته قابل توجهی‌را بیان‌کند وصحنه‌ای که بدین ترتیب به‌دست میآمد باآنکه کاملاً حقیقی نبود، بخاطر حساسیت دریافت «کنراد»، کیفیت صمیمانه‌ای داشت.

«معتقد نیستم واقعیت عینی مشخصی‌وجود دارد. آنچه هست تنها دریافت‌های متفاوت انسان‌هاست وقتی شروع به‌ساختن یك فیلم مستند میکنید، باید کاملاً مواظب مجموعه تاریخی خاصی که شما خودتان به‌عنوان یك فرد به‌همراه دارید، باشید. میتوانستم بگویم کاملاً مواظب خصوصیات روانی خودتان باشید. هرقدربیشتر ازآنچه که خودتان به‌یك موضوع اضافه میکنید، آگاه باشید، احتمال آنکه چیزی‌راکه از آن موضوع بیرون میکشید اعتبار جهانی داشته‌باشد، بیشتر است. من عمداً ازبکاربردن کلمه حقیقت خودداری کردم.»

بااین حال این حقیقت بودکه‌در ۱۹۷۱ «وکسلر»را به «سانتیاگو» و «شیلی» کشاند، جائی که او «برزیل: گزارشی درباره شکنجه» را ساخت. دولت برزیل گروهی از زندانیان سیاسی‌را آزادکرده وباهواپیما به‌شیلی فرستاده بود وفیلم مستند «وکسلر» درسازمان ملل برای تحقیق درخصوص شکنجه‌هائی که زندانیان‌سیاسی تحمل میکنند، مورد استفاده قرارگرفت.

«دیدم فرصت بسیار خوبی برای تهیه‌سندی است که نشان دهد رژیم «برزیل» مخالفانش را بچه‌نحوی شکنجه میداد. وقتی‌زنی جلوی‌دوربین بلاهائی‌راکه برسر او، برسر شوهرش و برسر کودکانش آمده، شرح میدهد، احساساتش‌اعتبار گفته‌هایش‌را تقویت میکند وفکر کردم شاید این در رأی کنگره درباره کمك نظامی به‌برزیل تأثیر بگذارد.»

«سفیر کبیر سوئیس دربرزیل دزدیده میشود و دولت برزیل به‌بهای آزادی او هفتاد نفر از زندانیان سیاسی‌را آزاد میکند واین‌افراد ترجیح دادند به‌شیلی پناهنده شوند. من درآن زمان برای مصاحبه با «سالوادور آلنده» به‌شیلی رفته بودم. «سول لاندو» و من تصمیم گرفتیم به‌دیدن این افرادکه در «سانتیاگو» مستقر شده بودند، برویم. «آلنده» ازترس آنکه روابطش با «برزیل» تیره شود حاضر نبود مارا درایجاد رابطه بازندانیان آزاد شده یاری دهد. باخود برزیلی‌ها هم مشکلاتی داشتیم. آنها دروضعیت روحی وبدنی وحشتناکی بودند. اما بعداز چند ملاقات حاضر شدند باما مصاحبه کنند.

«کسانی‌که ما باآنها مصاحبه میکردیم انقلابی‌های واقعی بودند. ما صدای کسانی را داشتیم ضبط میکردیم که بعدها دراین راه جانشان را ازدست دادند. میگفتند:

«دربرزیل فقط یك دموکراسی واقعی وجود دارد وآنهم شکنجه است زیراکه درمورد همه بکار برده میشود». . . «آنها میگذاشتند تمساح روی بدنمان راه برود». . . «دو مأمور شکنجه بودندکه بارها دیده بودیم ومیشناختیم. آنها ابزارشان‌را درکیف دستی حمل میکردند و پیش‌از شروع جلسه آنهارا روی یك میز به‌نمایش میگذاردند. یك پزشك‌هم همیشه حاضر بود، البته نه‌به‌دلایل انسانی. فقط برای اینکه نگذارند مأمور شکنجه زیاده‌روی کند». . . «من شکنجه‌را به‌کمك نفرت تحمل میکردم. نفرت شدید مانع ازآن میشد کسان دیگری‌را لو بدهم. عقاید ما به‌ما قدرت تحمل میداد.» «بیشتر آن آدم‌ها بعدها به‌قتل رسیدند. من یك دستیار فیلمبرداری ازاهالی شیلی داشتم که بعداز قتل «آلنده» به‌دست قوای نظامی اسیر شد. او

را بسیار شکنجه داده‌اند. من سعی کردم کـه‌از طریق صلیب سرخ و باکمك سناتورها ازاو خبری به‌دست بیاورم، اما تاکنون خبری نداشته‌ام. من میخواستم یکی ازصحنه‌های شکنجه‌را دوباره سازی کنم. دراین روش بخصوص محکوم ابتدا آویخته میشود وسپس شکنجه‌های دیگر روی بدن او انجام میگردد. برزیلی‌ها حاضر نشدند نقش «قربانی»را بازی‌کنند وبنابراین من از دستیارم خواستم که این نقش‌را بازی‌کند وشوخی وحشتناك تقدیر اینست‌که او بعدها حقیقتاً این شکنجه‌هارا تحمل کرد.»

«من از بازسازی این صحنه هدف‌هـای تبلیغاتی داشتم. می‌خواستم آنچـه زندانیان میگویند، به‌صورت تصویر درمغز بیننده نقش بندد، میخواستم مردم شکنجه Pau de arara راکه به‌معنای نقطه مرتفعی است‌که پرنده درآنجا مینشیند ببینند.»

دربازسازی دراماتیك «وکسلر»، قربانی مأمور شکنجه میشود و «قربانی» به‌علت‌درگیری اش باکار فیلمسازی به‌صورت قربانی درمیآید. درد و رنج روحی وبدنی‌که این قربانیان تحمل کرده بودند محدود درقالب کلمات بودند. اما برای «وکسلر» کلمه کافی نبود. به‌دستاویز هنر احتیاج داشت‌که به‌واقعیت نزدیك‌تر شود.

«وکسلر» میگوید: «این نظر درست است. میخواستم گفتار قربانی‌ها باتصویر همراه باشد و اطلاعاتی‌راکه به‌دست آورده بودم با استفاده ازوسایلی‌که درآن زمان دراختیار داشتم به‌شکل بسیار دراماتیك به‌جهان عرضه کنم. فقط‌درباره یك چیز احساس گناه دارم ــ اینکه برزیلی‌هارا وادارکنم تکنیك‌های شکنجه‌را نشان دهنـد. اینکار آن‌هارا بشدت متقلب میکرد وبعضی از آنها سعی میکردند احساساتشان‌را باخنده مخفی کنند. میگفتند: «تصورش‌را بکن‌که من یك مأمور شکنجه باشم».

یکی ازمباحث جدید روانشناسی اجتماعی، (Behavioural Engineering) **است‌که عبارت باشد ازتنظیم وتغییر رفتار درشرایط ومحیط‌هائی که یك تمثال و یانماد، قدرت ایفای نقش‌های ازپیش مشخص شده‌ای‌را تأئید میکند. تازگی‌ها محققین به‌قابلیت تعویض نقش توجه زیادی پیدا کرده‌اند ودراین خصوص تاریخ‌موارد‌ونمونه‌های خوبی به‌آنها ارائه‌کرده است. چیزی‌که پیش‌از همه توجه آنهارا بخود مشغول داشت تعیین‌آستانه درد است ــ اینکه انسان چه میزان درد تحمل میکند تااینکه عصیان کنـد؟ چه مقدار شوك الکتریکی لازم است‌که قضاوت اخلاقی یك مرد یا زن درهم بریزد؟ درچه شرایطی یك قربانی به‌صورت یك شکنجه دهنده درمیآید؟**

وقتی فیلم «وکسلر»را تماشا میکردم، این سئوال بطرز دراماتیکی برایم مطرح میشد. زن‌ها ومردهائی‌که ازورای دوربین به‌چشم‌هـای من خیره میشدند، وادارم میکردند سئوالات دیگری راهم ازخودم بکنم. آیا من میتوانستم‌شکنجه‌هائی راکه آنها دیده بودند، تحمل کنم؟ آیا ممکن نبود بخاطر نجات زندگی‌ام، شرافت انسانی‌را از دست بدهم؟ آیا من بالقوه یك مأمور شکنجه نبودم؟

محیط وشرایطی‌که درآن این سئوالات را برای خودم مطرح میکردم ــ محیط بی‌خطر و راحت تالار نمایش ــ آنهارا مسخره نمیکرد برعکس نشان میدادکه چه خوب جامعه ما توانسته است پوبائی خشونت وقهرمانی‌را درخود جادهد. واین‌ها عنوان‌هائی هستندکه مفهوم واقعی‌شان از آنها گرفته شده. مردها و زن‌های «دارای حس مسئولیت» آنهارا درقاموس زندگی روزانه‌شان جا نمیدهـد. ما ازاین واژه‌ها درکارهـای روزانه‌مان نشانی نمیبینیم. آنها فقط به‌اخبار روزنامه‌ها وبه‌پرده سینما وتلویزیون اختصاص دارند ــ چقدر دور ازذهن است‌که یك زن چهل ساله ومادر چند کودك، سارا جین‌مور، سعی کند پرزیدنت «فورد»را به‌قتل برساند. تنها توجیهی‌که ازطرف مقامات رسمی ارائـه شده اینست‌که او ازنظر روانی نامتعادل است. شاید او چنین باشد. اما چیزی‌که برای تخیل عامه غیرقابل هضم‌است، اینست‌که یك انسان‌یاگروهی ازانسان‌ها بخاطر عقاید سیاسی اعمال خشونت‌ــ آمیز انجام دهند، یاقربانی اعمال خشونت‌آمیز گردند.

بازسازی «وکسلر» از صحنه‌های شکنجه نبود، چـراکه گفتار و چهره‌های انقلابی‌های برزیلی بسیار گویا ومؤثر بود. وتجربیات آنها احتیاج به‌بازی صحنه شکنجه نداشت تادربیننده تأثیر بگذارد.

درسال ۱۹۷۴ یك روانشناس اجتماعی ــ استانلی میلگرام ــ کتابی باعنوان «اطاعت از قدرت» (Obedience to Authority) **منتشر ساخت‌کـه سروصدای زیادی براه انـداخت، تحقیقات او درباره مسائلی بودکه دربالا به‌آنها اشاره شد. او میخواست بداند یك انسان حاضر است چه مقدار ولتاژ شوك الکتریکی به‌انسانی دیگر وارد آورد. این یك آزمایش کنترل‌شده بود ومیلگرام آنرا باکمك چند داوطلب انجام داد. دراین آزمایش قربانی یك محقق حرفه‌ای بودوداوطلبانه نقش مأمور شکنجه‌را بازی میکرد وخود میلگرام درنقش قدرت حضور داشت.**

«وکسلر» میگوید: باکار «میلگرام» آشنا هستم وبااو مکاتبه دارم. وی باقراردادن مأمور شکنجه دریك موقعیت خاص، ازاو درموردنتیجه کار سلب مسئولیت میکرد. فکـر میکنم کار «میلگرام» بیشتر باشخصیت آدمکش‌های عصر حاضر ارتباط‌داشته باشد. کارهای او این‌موضوع را روشن میسازدکه چگونه یك سرباز ازارتفاع ۷۵۰۰۰ پائی قدرت آن‌را داردکه تن‌ها «ناپالم»روی یك دهکده ویتنامی بریزد. مأمور افـکندن بمب هیچوقت یك انسان‌را به‌عنوان هدف نمیدید. او وظیفه تکنیکی بسیارپیچیده داشت‌که به‌رادار وکامپیوتر وغیره مربوط میشد و اورا ملزم به‌قضاوت اخلاقی نمیکرد».

درماه آوریل ۱۹۷۴ «جین فوندا»، «تام هایدن» و «هاسکل وکسلر» ازدولت ویتنام شمالی اجازه گرفتندکه از«هانوی» بازدیدکنند. فیلم «آشنائی بادشمن» باکمك و زیرنظر افسران طرفداران صلح درهندوچین درسپتامبر همان‌سال به‌اتمام رسید. کادر فنی این فیلم متشکل ازپنجاه نفر بود «هاسکل وکسلر» که البته یك کارگردان ویتنامی هم به‌اوکمك‌کرد. من این فیلم‌را در اکتبر ۱۹۷۵ دیدم. این فیلم اساساً به‌صورت سفرنامه‌ای ازبازدید«جین فوندا» و «تام‌هایدن» ازویتنام است. دوربین «وکسلر» روی دسته جاده بین «هانوی» تاناحیه «کوانك‌تری» را درمینورددوزیبائی‌های طبیعت‌راکه برخرابی‌های جنگ غلبه‌کرده نشان میدهد. یك روستائی به‌او میگویدکه «آنها ازهم‌اکنون کشت و زرع در حفره‌هائی راکه بمب‌ها به‌وجـود آورده‌اند شروع کرده‌اند.»

ناگهان دوربین به‌تماشای زارع جوانی میرودکه به‌بخش جراحی یك بیمارستان آورده میشود یك مین درمزرعه او منفجر شده بود. لحظاتی بعد جسد اوراکه باپارچه سفید پوشیده شده ازاطاق جراحی بیرون میآورند. ازیك مرد بسیار سالخورده سئوال میشودکه آیا میتوانـد زمانی‌راکه جنگی وجود نداشت بیاد آورد. او به‌دوربین خیره میشود، لبخند میزند ومیگوید «چه گفتید؟ صلح؟ نه، راستش نمیتوانم بیاد بیاورم.»

جنگ به‌پایان رسید، و «آشنائی بادشمن» اکنون به‌صورت یك سند تاریخی درآمده است. درباره ویتنامی‌های شمالی سئوالاتی هست‌کـه جوابشان‌را شاید بتوان دراین فیلم یافت تصاویر فیلم‌را هروقت بخواهیم میتوانیم بررسی وتفسیر کنیم، اما درخود فیلم کاوش هیچگاه چندان عمیق نیست. اطلاعـاتی‌که مصاحبه شوندگان میدهند محدود به‌سئوالاتی است‌که «جین‌فوندا» و «تام هایدن» مطرح میکنند. پیروزی ویتنام شمالی علاقه مارا برای درك این مردم بیشتر کرده است. چگونه مردها وزن‌ها شرایط یك جنگ طولانی‌را علیه مردم خودشان میپذیرند؟ چطور این مردم حاضر شدند بخاطر یك آرمان سیاسی که ممکن بود خودشان هیچگاه شاهد تحقق‌یافتن آن نباشند بجنگند؟ چه وقایع وحوادث‌درزندگی وادارشان‌کرد نقش انقلابیون‌را قبول‌کنند؟

اما جواب‌هائی‌که به‌این سئوالات داده‌شده پیشداوری‌ها ومفروضات سیاسی خود مصاحبه

کنندگان بود. بدنهای استخوانی و چهره‌های تکیده این آدم‌ها گویای ایمانی خردکننده‌است ــ نوعی مسخ ایدئولوژی سیاسی به‌هیئت انسانی که برای ما غیرقابل فهم است. «وکسلر» از این آدم‌ها باحساسیتی فوق‌العاده زیاد فیلم گرفته، اما بااینحال آنها به‌عنوان افراد انسانی، برای همیشه چهره‌هائی ناشناخته درچشم‌اندازی دورــ دست باقی خواهند ماند وتنها به‌صورت مهره‌های شطرنج‌بازی تبلیغات.

درژوئن ۱۹۷۵ من به‌اردوی پندلتون (کالیفرنیا) رفتم وباپناهندگان «ویتنام‌جنوبی» مصاحبه کردم. بیشتر آنها ازترس جان، کشورشان‌را ترك کرده بودند، اما بینشان چند تائی آدم فرصت‌طلب‌هم بودکه سعی کرده‌بودند ازوضعیت آشفته موجود به‌نفع خود استفاده کنند. هرکدام ازآنها درابتدا تنها جوابی‌که به‌سئوالات من میدادند این بودکه: «من باسیاست کاری ندارم» بجز افسران سیاسی، بیشتر این‌پناهندگان قربانی خرافات یاشایعه شده بودند. دختران جوانی که درسایگون برای مؤسسات آمریکائی کار میکردند، داستان‌های زیادی از ازدواج اجباری باویت‌کنگ‌های زخمی یاازکار افتاده شنیده بودند. میگفتند:

«ویتنامی‌های شمال دشمن ما هستند. آنها کمونیست هستند، ویتنامی نیستند». مرد جوانی شرح دادکه چگونه زنش مورد تجاوز قرار گرفت وهمراه فرزندش به‌قتل رسید. حیرت‌ــ انگیزترین گفته‌ای‌که از خیلی از آنان شنیدم این بودکه: «یك‌روز همراه باسربازان آمریکائی به‌کشورم برمیگردم.» اما تاآن روز برسد، کار میکنم و زندگی مناسبی برای بچه‌هایم فراهم میسازم. «تصور مشترکی‌که همه آنها در باره تسلط کمونیست داشتند، این بودکه آزادی و قدرت خریدشان محدود خواهد شد. و همه میبایست لباس‌های یك شکل بپوشند ویامیگفتند که«من چیزی درباره ایدئولوژی سیاسی‌شمالی‌ها نمیدانم».

«آشنائی بادشمن» دروضعیت متوازنی بین ایدئولوژی و تصویر قرار دارد ومن ازخود میپرسم اگر امروز یك ویتنامی ازجنوب، کنار من به‌تماشای این فیلم بنشیند درباره آن چه خواهد اندیشید؟ آیا ممکن است آن دشمن‌فرضی برایش بیشتر قابل شناخت و درك باشد؟

هر ویتنامی میداند که «ویت‌نام» همه‌اش یك کشور است‌که بیگانگان آنرا به دو قسمت تجزیه کرده‌اند گفته یك نویسنده «ویت‌نام شمالی» که «جین فوندا» بااو مصاحبه کرد. هرگفته‌ای بخودی خود یك‌واقعیت است‌وحقیقت ازیك زاویه دید خاص درك میشود.

نقل ازفصلنامه «سایت اند ساوند»، زمستان ۷۶

بالا: دوتصویر از فیلم «آشنائی با دشمن».
وسط وپائین: «هاسکل وکسلر» به‌هنگام تهیه صحنه‌ای از فیلم «مدیوم‌کول».

«اینگمار برگمان» ستاره فیلم «فلوت سحرآمیز» ــ ایرما اوریلا ــ را برای صحنه‌ای ازفیلمبرداری راهنمائی می‌کند.

The Magic Flute

فلوت سحرآمیز اینگمار برگمان

نقل از : پوزتیف

ترجمه : جمشید ارجمند

من در همهٔ زندگی «فلوت سحرآمیز» موزار ، را دوست داشته‌ام واین احساس درطول سالها ، همواره در وجودم ژرفتر شده است .

بیست‌سال پیش موقعی که مشاور هنری تئاتربزرگ شهر«مالمو» بودم میخواستم ، آن‌را روی صحنه بیاورم . ولی جرأتش را نکردم : هنرپیشگان لازم را نداشتیم وخود من هنوز به‌اندازه کافی پخته نشده بودم[1] .

در ۱۹۴۱ که دراپرای رویال استکهلم دستیار تهیه‌کننده بـودم : جمله‌ای از رهبر ارکستر وکارگردان ، «ایسای دوبرووان» به گوشم خورد که در آن هنگام معنایش را خوب نفهمیدم ، او گفت : «امیدوارم تا پانزده سال دیگر قادر باشم عروسی فیگارو را روی صحنه بیاورم .» این‌را موقعی گفت که روی تهیه «کووانچینا»ی موسورگسکی (که از تجربه‌های هنری بنیادی حیات من است) کار میکرد .

امروز میفهمم که چه میخواسته است بگوید و هیچ دریغ ندارم ازاینکه مجبور شدم بـرای کارگردانی فلوت سحرآمیز بیست‌سال صبر کنم. وحالا سخت به وسوسه کارگردانی دون‌ژوان افتاده‌ام .

***

قصد من ازکارگردانی فلوت سحرآمیز برای تلویزیون این بود که نسخه‌ای از آن‌برای همه طبقات وهمه سنین پدید بیاورم . درسرآغاز ۱۷۹۱ ، سال مرگ «موزار» هم ، این اثر با همین روحیه درتئاتر کوچك حومه «وین» ساخته شد .

«فلوت سحرآمیز» دراصل ، مخاطبش مردمی ناشکیبا ، کنجکاو وسرسخت بودند که میل به خنده هم داشتند . اشراف برای تمسخر عوام به تئاتر میآمدند اما پائین سالن آکنده ازخرده بورژواها وکارگران بود . وبرای‌آنها

ود که «شیکاندر» اپرا مینوشت و «موزار» موسیقی . گذشته ازاین ، آنها شناخت خودرا از سانیت به میان آوردند و «موزار» ، نبوغ موسیقی خویش را .

این همه ، همچون «وینی پوه» یك‌قصه جن وپری ودرعین حال یك رساله فلسفی‌است که برای «کریستوفر رابین» که کودکی‌ده‌ساله ست ، تعریف میشود . اما هرکس دیگری هم میتواند درآن‌چیزی مربوط به‌خودش پیداکند.

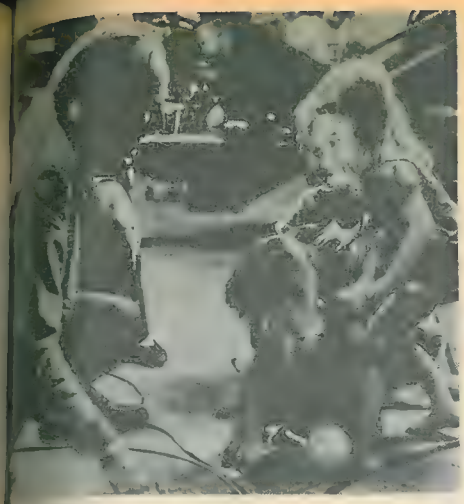
«فلوت سحرآمیز» یك نتیجه اخلاقی‌هم دارد که من از آن خوشم میآید : اینکه عشق بین موجودات انسانی مهمترین چیزهاست ، عشق مهمترین چیز دنیاست . برای اینکه روی این موضوع ، لازم شد که من آن را به وضوح بیان کنم ، واین یکی از تغییرات نادری بودکه به نظر من انجامش در متن اصلی لازم آمد . واین تکیه را کشیش بزرگ ، «ساراسترو» فرزانه بیان میکند[۳] .

***

یکی از اشتغالات اصیلم پیدا کردن خواننده‌هائی بود که صدای طبیعی داشته باشند، نه صدای مصنوعی ، صدایی که انگار مستقیماً ازقلب برمیخیزد. صداهایی ساختگی وجود دارد باطنین‌های عالی ولی وقتی که به صورت خواننده نگاه‌کنیم معلوم‌نیست‌که اوست‌میخواند یا دیگری . من خوانندگانی را میخواهم‌که همه وجود خودرا در آوازشان بگذارند . کمال ظاهری اهمیت کمتری دارد .

درباره اپرا

به‌طور کلی من اپرا رفتن را کاری کسالت‌آورمیدانم . دراپرا به طرزی آزاردهنده احساس بیهودگی میکنم . چشمهایم در کار گوشهایم خرابکاری میکنند و من میمانم در صندلیم با احساس نفرت ازاین‌الفباسازی‌جسمانی که معمول صحنه‌های اپرا است ، و این غیبت احساس‌های دقیق وبیان جسمی . من با میل بیشتری به اسکالای میلان یا اپرای رم میروم که درآنجا آدمهای‌صدوپنجاه‌کیلویی خودشان‌را روی هم پرت میکنند وازبیخ حنجره چنان آوازمیخوانندکه چیزی نمیماند سقف ازجاکنده شود . دراین جاها دیگر ازقبل در به روی هر تخیل و توهمی بسته شده و مجموعاً یك هذیان منظم شده‌است . عجیب است ولی تخیل من دراین‌جور جاها آسان‌تر به‌کار میافتد . خود را نشسته درمیان یك‌قابلمه میبینم‌که درآن‌احساسات خارق‌العاده‌ای در قل‌وجوش است همراه با تکنوازهای غول‌آسای یك ارکستر و جمعیتی بیشمار ، من دریك درام وهم‌آلود فرو میروم واگر درمورد درجه اشتیاقم اغراق نکرده‌باشم ، درخط‌کنك‌خوردن ازطرف بغل‌دستی‌های مشتاق



بالا : اینگمار برگمان «به‌هنگام تهیه یك صحنه از فـ
«فلوت سحرآمیز».
ستون مقابل : دوصحنه از «فلوت سحرآمیز».

وپرحرارت قرار میگیرم . این فضا را دوست دارم !

***

تحقق بخشیدن به بررسی یك شخصیت و به فعل درآوردن او ، یا نمایش یك دید مدرن از انسان در میزانسن ایرانی کاری است عبث و غالباً قرین با شکست . اما از سویی دیگر ، اپـرا میتواند یك محرك باشد ، همان "Gesamtkinstwerk" که «واگنر» میگفت . درلحظات اوج اپرا ، جوهر زندگی را میبینیم که جلا یافته به ذره وبی‌نهایت دست مییابد . دراین لحظات ، اپرا همه چیز دیگر را پشت‌سر میگذارد اما چنین لحظاتی نادراست ، بسیار نادر .

***

میشد چنین پنداشت که موسیقی به عنوان چهارچوب دست نخورده دراپرا ، به هنرمندی که عادت به‌چهارچوبهای منعطف‌تری‌چون سینما یا تئاتر دارد ، احساس ناراحتی نزدیك به ترس ازمحیطهای بسته میدهد ، اما چنین نیست . برای من برعکس ، موسیقی یك محرك است . هیچ میزان وهیچ نُت وسکوتی‌را عوض‌نکردن وبرعکس بااجبار به‌رعایت همه علامات‌آهنگساز، چیزی را آفریدن : برای من ازشوق‌انگیزترین موقعیتهاست . در «فلوت سحرآمیز» دیده‌میشود کـه «موزار» با چه دقتی تسلسل دراماتیك

رویدادهارا تجزیه و تحلیل کرده است . هریك عناصر دکور با جملات موسیقی ساخته شده سان میتواند واقعاً نتیجه بگیرد کـه سن‌تئاتر شیکاندر» هفت متر عرض داشته ، زیرا این وصله‌ای است که اگر موقعی که «تامینو»صحنه را تا معبد فرزانگی طی میکند ، موسیقی‌اش را تعقیب کنیم ، پیموده‌ایم .

نخستین‌وظیفه متورآنسن کاربرد گوشهاست تا بشنود و بفهمد که در کار هنرمندان بزرگی مثل «ایبسن» ، «موزار» ، «واگنر» ، «گوته» ودیگران ، هیچ چیز زائیده تصادف نیست . برعکس هرچیزی از یك نقطه ذوب ، در یك روند آفرینندگی کاملاً آگاهانه فوران یافته است ، کارگردان باید همیشه مراقب باشد واز خویشتن بپرسد : «چرا چنین است ودیگرگونه نیست» ؟

***

من تاچندسال دیگرهم قادر به فیلم‌ساختن هستم وبعد نیروی‌بدنی‌ام به‌زوال خواهدگرائید. ولـی تاوقتی که مجبور شوند دست‌وپایم را بگیرند و بیرونم بیاندازند ، در تئاتر کارخواهم کرد ، زیرا در تئاتر سخن ازگوش کردن و تقسیم تجربه‌ها با دیگران و پیشنهاد دادن و افق‌گشودنهاست .

درباره سینما

مرا بارها سرزنش کرده‌اند ازاینکه تقریباً یك سال پیش درمجله «نیوزویك» گفته‌ام : « چنین حس کرده‌ام که قدم به دوره‌ای‌ازکارم گذاشته‌ام‌که امیدوارم صرف سرگرم کردن مردم بشود» . اما درحقیقت مقصودم را بد بیان کرده بودم . آنچه که جمله چاپ شده نتوانسته بود بیان کند ، معنای شخصی است که من از عبارت سرگرم‌کردن‌ارائه میکنم، منظورمن گسترده‌ترین و بهترین معنای کلمه است ، یعنی جذب و گیر انداختن مردم ، محکم آنهارا نگهداشتن ودرعین حال وادار کردنشان به فکر .

اما من فکر نمیکنم‌که بشود درحین نمایش مردم را به فکر واداشت ، در لحظات نمایش ، آنچه مهم است ، اینست که به آنها پیشنهادهائی بسیار و عمقی وهرچه بیشتر برانگیزاننده عرضه کرد ، چراکه ابزار کار ما ، یك ابـزار پیشنهادکننده است . ولی وقتی این ابزار را به کار میبریم باید هدفی داشته باشیم به این شرط که افرادی که تحت آن فشارهای عاطفـی میگذاریمشان ، بعداً مسیر عاطفی وذهنی خودرا ترسیم کنند . اگر محرکه عاطفی‌را دریافت‌کرده باشند ، فعالیت ذهنی‌شان فوراً به کار خواهد افتاد . لااقل اعتقاد من چنین است . من تصور میکنم که سینما و تئاتر هم یك نقش تفننی‌محض دارند که‌کاملاً مشروع است وازنقطه‌نظراخلاقی بسیار خوب است که فیلمی صرفاً تفننی باشد و مردم را برای لحظه‌ای از واقعیت‌های روزانه برهاند و همه چیز را از یادشان ببرد . به‌شرطی که این نوع کار ، شرافتمندانه ، با عوامل و عناصر پاك و بی‌حقه و کلك ، بدون شگردهای کثیف انجام شود . مثلاً آنچه «هیچکاك» در سینما انجام میدهد ، به نظر من ازمشروعیت کامل و قابل توجهی برخوردار است .

یادداشت مصاحبه‌گر

اقلیم ومحیط سینمایی امروز سوئد حتی بازتاب رنگ پریده دوران جوشش وسرزندگی آن درنیمه وپایان دهه ۶۰ نیست . واکنش‌های دفاعی‌دولت‌وقت دردهه ۷۰ – ۶۰ علیه جنبشهای ضد سرمایه‌داری جامعه سوئد (باکمك‌شگردهای ماشینی اداری وسودجویی‌های آشکار شرکتهای تجارتی برضد سینماگران جوان چپ‌که درگیر مبارزه‌ای انتقادی بودند) سینمای جدلی‌وتجربی سوئد را ویران ومنزوی ساخت یا آن را با تنزل دادن به سطح ایده‌آلیست متوسط ودهاتی‌پسند موردتحسین ناسیونالیستهای افراطی وپرحرارت سوئد مثل «پترکووی» ، خنثی‌کرد .

نزدیك چهل سال است‌که حزب سوسیال دموکرات حکومت سوئد را دردست دارد وبه دلیل اعتقادی(ناگفته دربرنامه) که به یك روش مختلط اقتصادی متمایل به سرمایه‌داری دارد و بدون هیچ سیاست فرهنگی خاص تولید وتوزیع وصدور وبـرنامه ریزی فیلمها را به یك‌گروه کوچك سرمایه‌دار سپرده‌است. طرحهای‌اصلاحی اخیر دولت بهیچ‌وجه متعرض‌این‌نظام نشده‌است. تنها «برگمان» است‌که در بین همه سینماگران سوئدی‌که آهنگ منظم آفرینندگی خودرا حفظ کرده‌اند توانسته است به‌کمك مؤسسه کوچك تولیدی خود (که موفقیت‌های تجارتی اخیری مثل فیلم «صحنه‌های زندگی زناشوئی» آن را شکوفان‌کرده است) ارباب خویش باقی بماند ، تعارض بین آن‌گروه ، وسینماگران درسپتامبر ۷۵ به‌اوج‌خود رسید و«سیومان»و«ویدربرگ» و«تروئل» کارهای خودرا برای مدت‌نامحدودی تعطیل کردند . تعرض ازآنجا شروع شدکـه سندیکای سینماها به خاطر ساعات اضافه‌کار وسهم بیشتردرمنافع شرکتها (که مثلاً ازفروش‌فیلمهای سوئدی به تلویزیونهای خارجی به دست میآید) دستور اعتصاب دادکه همه‌کمپانی‌های فیلمسازی یکصدا آن را ندیده‌گرفتند . دوران این تعارض هرچقدر به درازا بکشد ، جهت‌گیری نیروها ومنـافع آن را درداخل نظام تجارتی تشدید میکند. با توجه به بی‌نظمی پخش وبرنامه ریزی فیلم‌های سوئدی برحسب شهرها ومناطق ، همین سندیکای سینماها ، سال گذشته نامه‌ای به وزیر آموزش سوئد نوشت و از او خواست‌که همه سالنهای سینما ملی شود .

درباره ملی شدن

من طرفدار فکر ملی شدن سینماها هستم، طرفدار پروپاقرص ، دلم میخواهد دولت همه سینمارا ملی کند .

ماشانس داریم‌که تئاتر در زندگی‌فرهنگی سوئد امروز نقشی حیاتی برعهده دارد . اگر دولت درمورد سینما هم اداره سالنها ووسایل تولید را در دست میگرفت همـه میتوانستند حرف خودرا بیان کنند ، دراینحال دولت‌افسار به گردن صنعت سینما انداخته بود ، مثل آنچه که درمورد تئاترانجام داده ، یعنی‌درچهارچوبی معین ولی ازنظر مالی سخاوتمندانه ، دراین حـال من تضمین میکردم که دراین مملکت سینمائی پررونق وفضای سینمایی کمیابی به‌وجود میآمد .

ازنظرشخص من مانعی نداشت‌که‌برنامه‌های آینده‌ام‌را تحت سرپرستی سازمان‌دولتی‌احتمالی ناظر برکار سینما قرار دهم ، کمپانی کوچك خودم ــ سینما توگراف ــ را که سالهاست فیلم پشت فیلم میسازد و کار مرتبی انجام میدهد ، بهشان معرفی کنم وبگویم : «این هدفهای من است ، این برنامه من است ، این طرح کارمن است ، ما به فلان قدر پول برای فلان کار احتیاج داریم . خوب بررسی کنید و با هم تصمیم بگیریم .» وبعدازآن ، مـن صاحب خودمختاری کاملی میشدم و مسئول مبلغ پول معینی میگشتم و گردانندگان میگفتند : «بیا ، اینها وسیله کار تولید شما ، حالا مشغول شوید، خدا قوت . هرکار به نظرتان خوب میرسد انجام دهید» .

■

۱ ــ «برگمان» در سال ۱۹۱۸ به دنیا آمد ، از سال ۱۹۵۴ تا سال ۱۹۶۰ تهیه‌کننده ومشاور هنری تئاتر شهر «مالمو» سومین شهر سوئد بود. این دوره را بخاطر حضور«برگمان»، یکی‌ازبارورترین دوره‌های تاریخ تئاتر سوئد میدانند . درمیان نمایشهایی که دراین مرحله روی صحنه آورده میتوان از پرگینت ایبسن، دون‌ژوان ومردمستیز (Le Misanthrope) مولیر ، فاوست گوته و بیوه شادان «لهار» نام برد که توجه جهان را هم به خود جلب کرد .

۲ – ساراسترو در روایت «برگمان» میگوید : «عشق حقیقی بین دونفر، آغاز فرزانگی است.»

گفتگوئی کوتاه با :

فرانسوا تروفو

درباره :

پول توجیبی

ــ «پول‌توجیبی» با «سرگذشت آدل آش» تفاوت فراوان دارد . هرقدر فیلم قبلی‌تان آرام، رمانتیك و ملایم بود ، فیلم اخیر پرتحرك ، لجام‌گسیخته ومدرن است .

ــ درآغـاز من تصور میکردم «پول توجیبی» فیلم استراحت خواهد بود . یعنی‌فقط مقابل «سرگذشت آدل آش» که فیلمبرداری‌اش ناراحتی و خستگی فراوان دربرداشت ، چطور میشد یك فیلم عاشقانه ساخت کـه فقط یك قهرمان‌داستان داشته‌باشد ؟ بدون‌هیچ‌حادثه‌ای. «پول‌توجیبی» برعکس فیلمی‌است باپرسوناژهای متعدد ، با صحنه‌های متعدد و اتفاقات پشت‌سرهم. «پول توجیبی» بازسازی یك فکرقدیمی مربوط به زمان «چهارصد ضربه» است . درآن زمان پنج روزدرکلاس یك‌مدرسه فیلمبرداری‌داشتیم. هنگام کار با خودم فکر کردم کاش تمام یك فیلم را بدون سناریو در یك کلاس فیلمبرداری میکردم . مدتها بعد برای فیلمبرداری «کودك وحشی» سه روز در یك مدرسه مخصوص کر و لالها بسر بردم . دوباره این میل درمن زنده شدکه فیلمی درباره بچه‌هابسازم. «پول‌توجیبی» اینطور ساخته شد . دوماه دریك شهرستان با بچه‌های یك مدرسه واهالی شهر .

ــ فیلمبرداری را دریك مدرسه واقعی انجام دادید ؟

ــ بله در «تی‌یر» در «پئی دودوم» . تمام ساختمان را دراختیار ما گذاردند . معلمها همه آنجارا ترك کردند وفقط نگهبان مدرسه

باقی ماند که نقش واقعی‌اش را در فیلم بازی کرده است .

ــ نقش «پاتریك» و «ژولین» که نقشهای اصلی فیلم هستند از آغاز مشخص شده بود ؟

ــ خیر ، نقش‌ها در طول فیلمبرداری مشخص شد . آنها کاراکتر دوکودك کاملاً متفاوت را عرضه میکنند . یکی ساده ودیگری آب زیرکاه . باید در فیلم بیش ازاین بآنها میپرداختم ولی بخاطر بچه‌های کوچکتر این کاررا نکردم . از آغاز میدانستم که باید ازیك کودك شهید صحبت کنم . هزاران کودك شهید درفرانسه وجود دارند که در روزنامه‌ها ازآنها صحبت میشود ولی در فیلمها هرگز .

وجه اشتراك میان کودکان فیلم ، تمایل به استقلال و احتیاج به محبت است . چیزی‌که خود بآن آگاهی ندارند ، مثلاً «ژولین» که زندگی داخلی‌اش جهنم است . بهمین جهت‌تمام اوقاتش‌را بیرون ازخانه میگذراند . سعی میکند آنچه باو داده نمیشود ، شخصاً بدست آورد .

«پاتریك» که با پدر علیلش تنها زندگی میکند با مسئولیتهای بالاتر ازسنش درگیراست. مادر ندارد وپدرش روی یك صندلی چرخدار زندگی میکند . این شرایط اورا به بلوغ زودروس میرساند ودرعین‌حال ازنظر عاطفی دچار سرگشتگی میسازد . برای او یك زن ، مادر ، نامزد ، معشوقه ودرعین حال همه آنها است . تمام بچه‌ها باید با شرایط زندگیشان خودرا منطبق سازند . حتی دختربچه‌ای بودکه پدر ومادرش برای رفتن به رستوران اورا تنها میگذارند . ممکن است بمن بگویند باید یکی دومورد پدر و مادر طبیعی هم نشان میدادم ولی من واقعاً نمیدانم پدرومادر طبیعی چگونه هستند .

ــ شما خواسته‌اید تمام مراحل کودکی‌را ازگهواره تا بلوغ نشان دهید ؟

ــ بله همین‌طور است . تولد بچه را روی صورت پدر (معلم) دربیمارستان میبینیم بعد شیرخوردن و سپس تمام مراحل تا سن دوازده سالگی . این مراحل قبل‌از بلوغ است که در «چهارصد ضربه» و بشکلی در «کودك وحشی» نشان داده شد .

ــ سقوط پسربچه ازپنجره بی‌آنکه کمترین آسیبی ببیند ، باورنکردنی است .

ــ سالی چهار یا پنج بار این اتفاق‌میافتد. من مطالبی که در روزنامه‌ها راجع به اینگونه حوادث مینویسند ، جمع‌آوری میکنم . این‌اتفاق بازسازی تصویری جمله‌ای ازکتاب «خاطرات یك کشیش دهکده» است : «من فهمیدم که جوانی متبرك است . جوانی مخاطراتی دربر دارد که آن مخاطرات هم تبرك شده است» . من همین مطلب را با کلمات دیگر به همسر معلم میگویم : «بچه‌ها با همه‌چیز درگیری دارند، حتی بازندگی با اینحال‌آنهادوست‌داشتنی وپوست کلفتند» .

ــ وداستان دلخراش بچه‌ای که سوت میزند ؟

ــ من داستان کودکی را تصور کردم‌که ازیك پدر آمریکائی و یك مادر فرانسوی بدنیا آمده است . این‌کودك نمیتواند بزبان والدینش حرف بزند ودر نتیجه برای مقصود بعوض حرف زدن ، سوت میزند . برای من جالب اینست‌که این کودك درکار سوت زدن کاملاً موفق است وبصورت یك سوت‌زن حرفه‌ای درآمده . این یك نوع پیروزی برنقطه ضعف است که من همیشه آن را دوست داشته‌ام این مطلب همچنین درنطق معلم درپایان فیلم توجیه شده است‌که میگوید : «کسانی‌که درکودکی زندگی‌دشواری داشته‌اند برای مقابله بازندگی آماده‌ترازکسانی هستند که در کودکی مورد علاقه و حمایت قرار گرفته‌اند .»

ــ بنظر میآید که شما مرتباً خاطراتتان را تکرار میکنید .

ــ هرفیلمساز برای خودش سه یاچهار فیلم اصلی دارد . بقیه تکرار همان سه چهار فیلم هستند بصورتهای مختلف ، من اگر «شب آمریکائی»را نساخته بودم مسلماً «پول‌توجیبی» را نمیتوانستم بسازم . «شب آمریکائی» بمن یاد داد چگونه یك دوجین پرسوناژ را با یکدیگر درگیر سازم . طوری که وجود تمامشان برای تماشاگرجالب‌باشد . فکرمیکنم «پول توجیبی» ترکیبی از«شب آمریکائی» و «بوسه‌های دزدیده شده» باشد .

در «پول‌توجیبی» خواسته‌ام باسادگی از موضوعات خطیر صحبت کنم . مثلاً زندگی دشوار کودکان که در اصل ریشه‌های سیاسی‌ــ اجتماعی دارد که البته این دلایل انحصاری نیستند . اشتباه است اگر فکر کنیم با ارتقاء سطح جامعه کودك بهتر درك خواهد شد یابیشتر مورد محبت قرار خواهد گرفت . هیچکس نمیتواند مادر را وادار به دوست‌داشتن بچه‌ای که بدنیا آورده بکند . من سعی کرده‌ام بگویم کودك طبیعت سختی‌دارد. مکانیزم‌های‌دفاعی‌اش بهتر از اشخاص بالغ کار میکند . مبارزه فردی «چارلی چاپلین» درتمام فیلمهایش بمن کمك کرد تا دوران بلوغ را پشت‌سر گذارم . کارهای «چاپلین» برای من سرمشقی بود . گرچه شاید این سرمشق برای همه‌کس‌خوشایند نباشد .

■

نوشته : لیلا سپهری

سینما در اندونزی (۱۹۷۶-۱۹۲۶)

CINEMA IN INDONESIA

طی سال ۱۹۷٤ ، تعداد فیلمهای تهیه‌شده درکشور اندونزی به ۷۵ فیلم بلند و ۲۰ فیلم مستند بالغ میشد . یکسال بعد این ارقام تقریباً به نصف تبدیل شده‌اند . همه از یکنوع کسادی درصنعت فیلم صحبت میکنند ودرحال حاضر تلقی عمومی ازوضع سینما دراین مملکت توأم باخوش‌بینی نیست . مردم به‌فیلم‌های اندونزی بنظر تحقیر نگاه می‌کنند و فیلمهای خارجی حتی هندی و چینی را به فیلمهای ملی که بنظر آنها اکثراً محصولات کم‌ارزشی‌هستند ، ترجیح میدهند . ازطرف دیگر سازندگان فیلم ازسلیقه عمومی که پائین‌است ، ازگرانی بلیطهای سینما وازرقابتی که بافیلمهای وارد شده دارند شکایت میکنند و معتقدند که واردکنندگان فیلم و صاحبان سینماها برضد فیلمهای اندونزی باهم دست یکی کرده‌اند . آنها از بدسلیقگی تهیه‌کنندگان فیلم ناله دارند وامیدوار دریافت‌کمك بیشتری ازطرف دولت هستند . در چنین وضعی این سئوال پیش می‌آید : آیا سیر صعودی سینمای این کشور که ۵ سال ادامه داشت‌اکنون روبه نزول است ؟ و آیا بقول بعضی‌ها رنسانس سینمای «اندونزی» درحال پایان است ؟

در بررسی بیشتر میبینیم که اوضاع بیدی نظر اول نیست . طی «هفته فیلم» اخیری که سینه کلوب «جاکارتا» از سینمای اندونزی ترتیب داد استقبال مردم از فیلمهای اندونزی بسیار گرم و درتمام طول هفته بلیطهای سینما تماماً فروخته شده بودند واین بخصوص فرق نمایانی با هفته فیلم قبلی ــ که هفته فیلم ژاپن بود ــ داشت . چون در طول هفته فیلم ژاپن سالن سینما تقریباً خالی ماند ، باید اذعان کرد فیلمهائی که در هفته فیلم بنمایش گذاشته‌شد فیلمهای نسبتاً خوب اندونزی‌وهمگی ازبرندگان فستیوال سالانه فیلمهای ملی بودند که سال گذشته در «مِدان» پایتخت سوماترای شمالی برگزار شده بود .

ولی در موارد گوناگون دیگری هم مردم علاقه به سینمای ملی نشان داده‌اند واین‌بخصوص درمورد شهرستان‌ها که مردم غرب‌زدگی پایتخت را ندارند وازسادگی بیشتری برخوردار هستند صادق است . اخیراً نمایش فیلم اندونزی «فریاد کودك» یك ماه متوالی درسالن‌های شهرستانها ادامه داشت . نمونه دیگر ، فیلمهای «بی‌بی سلامت» هنرپیشه مردم‌پسند است‌که تقریباً بلا استثنا همه فیلمهایش فروش خوب دارند . این هنرپیشه یکسال پیش مرد واورا با مراسم عزای ملی بخاك سپردند . مثال دیگر محصول ۱۹۷۳ «ویم اومبو»[1] باسم «زوج‌های جوان» است که هفته‌های متوالی در سینماهای پایتخت نشان داده شد . این فیلم کپی اندونزی «داستان عشق» هالیوود است هم در اندونزی وهم در کشورهای آسیائی همسایه بسیار موفق بود . واما وقتی به ۵۰ سال‌گذشته وتاریخ سینما دراین کشور نگاه کنیم می‌بینیم که سینمای اندونزی روزهای جالب‌تر وپرتحرك‌تری را بخود دیده است .

***

شاید بیش ازهرکشور دیگر سینما در اندونزی تابعی ازتاریخ سیاسی ومسیرجنبش‌های ملی بوده است که این کشور را از قید استعمار رها و به استقلال و اتحاد سوق داد ، سینما در طی حیات کوتاهش دراین کشور در دوره‌های ثبات سیاسی ورونق اقتصادی ترقی کرده و بعکس در زمانهای جنگ وتحولات ناگهانی به سقوط وحتی رکود کامل دچار گشته است بعکس ممالك همسایه‌اش نظیر چین وژاپن و هند، هنر سینما خیلی دیر به‌اندونزی معرفی شد.

اولین فیلمهائی که در خاك اندونزی ساخته شد ، فیلمهای مستند بودندکه هلندی‌ها ازفرهنگ‌ملی وآداب ورسوم مردم دراین‌کشور تهیه میکردند . این در سالهای ۳۰ــ۱۹۱۹ بود. درسال ۱۹۲۷ هلندی‌ها شروع به‌ساختن فیلمهای بلند در «باندونگ»[2] کردند . یك‌سال بعد کمپانیهای چینی هم بآنها اضافه شدند درباره شروع فعالیت سینمائی چینی‌ها دراین‌داستان جالبی نقل میشود . میگویند یکی صاحبان تأترها که خیلی به زیبائی زنش مینازید برای فیلم‌برداری از اویك‌گروه فیلمساز از هنگ‌کنگ وارد کرد . اتفاقاً خانم مزبورخیلی فتوژنیك ازآب درنیامد و صاحب تأتر که‌بکلی اوقاتش تلخ شده بود ازاین فکر منصرف شد ولی گروه فیلمساز که اینهمه راه را آمده بودند[3] ، تصمیم گرفتند بمانند و به‌کارشان ادامه بدهند . اولین فیلم آنها «یاسمن جاوه بود که در آن از هنرپیشگان چینی استفاده کردند . بعداً دوگروه فیلم چینی دیگر نیز بآنها اضافه شد . یکی‌ازاین دو گروه[4] در ۱۹۲۹ فیلم بسیار موفقی باسم «دسیما»[5] ساخت . دراین فیلم از هنرپیشگان اندونزی استفاده شده بود وداستان که اقتباس ازحکایت‌های محلی است سرگذشت یك دختر اندونزی باسم «دسیما»است که شوهر هلندی‌اش اورا ترك میکند بعدها بدست یك اندونزی بدجنس که در پی ثروت ناچیز اوست کشته میشود . موفقیت این فیلم بحدی بود که همان کمپانی بعدها دوفیلم دیگر بعنوان قسمت دوم و قسمت سوم این فیلم تهیه کرد و بعدها هم کپی مدرن همان داستان در سالهای ۱۹٤۰ و ۱۹۷۰ ساخته شد . ازوقایع مهم دیگر آن سال ، نمایش اولین فیلم ناطق امریکائی در اندونزی بود باسم «مرد قوس و قزح» .

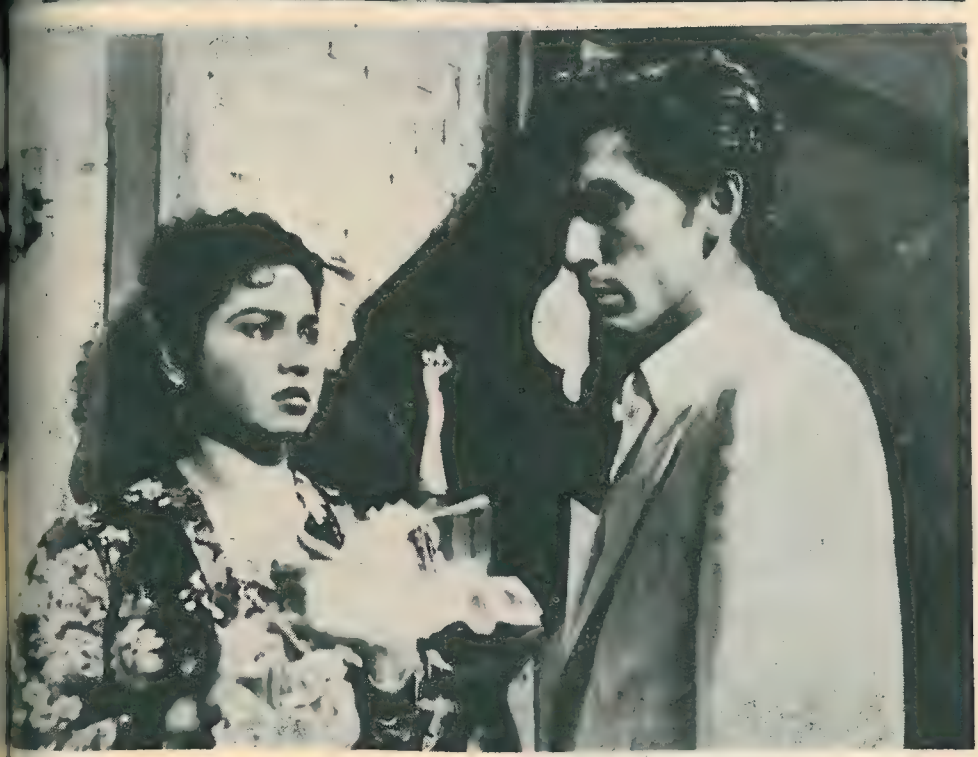
باید اضافه شود که این کمپانیها وسایل فنی محدود ودوربین‌هـای کوچك داشتند . اولین فیلم ناطق دراندونزی در سال ۱۹۳۱ ساخته شد . چون بودجه وارد کردن دوربین ناطق نداشتند با کوشش‌های فراوان وابتکار زیاد همان دوربین صامت را به ناطق تبدیل کردند .

بالا : «روکیا» ــ اولین ستاره فیلم سینمای اندونزی.
مقابل: صحنه‌ای ازفیلم دسیما «ساخته‌ی لی‌تک‌سووی»ــ محصول سال۱۹۲۹ (عکس‌خیلی‌قدیمی وکیفیتش چندان خوب نیست).

پائین : «روکیا» در صحنه‌ای از فیلم «سیتی‌اکبری» محصول ۱۹۳۷ ــ از «برادران وانگ».

ولی اولین فیلم اندونزی که تأثیر وسیعی بروی توده مردم‌داشت درسال ۱۹۳۶ ساخته شد. این فیلم با اینکه به کارگردانی یك هلندی‌باسم «آلبرت بالینگ»[6] وبرسم فیلمهای جزایردریای جنوب «دوروتی لامور» ساخته شده بود، ولی دراصل وشیوه و تفکر اندونزی را داشت ودر آن از هنرپیشگان تأتر ملی استفاده شده بود. «ماهتاب»[7] شروع یك سینمای توده‌پسند وظهور «ستارگان» سینمارا دراندونزی علامت‌گذاری کرد. «روکیا»[8] هنرپیشه اول زن این فیلم اولین «ستاره» سینما دراین کشور شد وتاهنگام ناپدید شدنش درزمان اشغال ژاپنی‌ها دراین مقام باقی‌ماند. «ماهتاب» هم‌چنین درآغاز بازار گرمی سینما دراندونزی بود که با اشغال ژاپونی‌ها بپایان رسید.

وقتی که‌ژاپونی‌ها «اندونزی» راتصرف کردند تمام استودیوهای سینمائی‌را باستثنای‌استودیوی «آلبرت بالینگ»را بستند واین یکی‌را نیز آنها تصرف کردند تا به ساختن فیلمهای پروپاگاند برایشان بپردازد. محصول سالانه فیلم‌اندونزی که به ۲۸ فیلم بلند در سال ۱۹۴۱ رسیده بود یکمرتبه‌به‌صفرنزول کرد ولی‌تعطیل استودیوهای سینمائی که همگی چینی بودند در حقیقت بنفع اندونزی بود و باعث شد که فیلمسازان محلی فعالیت بیشتری پیدا کنند. از طرف دیگر ژاپنی‌ها جنبه‌های دیگر سینمارا به اندونزی معرفی کردند. اینکه سینما فقط وسیله تفریح وسرگرمی نیست بلکه وسیله ارتباط عمومی، تبلیغاتی وایده‌ئولوژیك است. بعدازجنگ‌جهانی بحران‌های سیاسی دیگری بوجود آمد که طی آن مردم این کشور برای تأمین استقلالشان از یوغ هلندی‌ها جنگیدند و تنها در سال ۱۹۵۰ یعنی یکسال بعدازاینکه هلندی‌ها بالاخره‌استقلال اندونزی را برسمیت شناختند بودکه فیلم‌سازی دراین کشور جریان عادی خودرا بازیافت.



طی ده‌سالی که بدنبال آمد یك سینمای میهنی پا بعرصه وجود گذاشت . محصول سالانه فیلم بطور مداوم بالارفت تا اینکه در سال ۱۹۵۸ به رکورد قابل ملاحظه ۵۹ فیلم در سال رسید ولی باید اضافه کرد که چون اکثریت این فیلمها هم از لحاظ فنی وهم ازلحاظ فکر ضعیف‌بودند تا حـدی باعث دلسردی عموم شدند . با وجود این آثار با ارزش بسیاری دراین دوره‌ساخته‌شد. «اوسمار اسماعیل»[۹] باهمکاری کارگردان‌دیگری بنام «جایاکوسوما»[۱۰] فیلمهای‌نسبتاً خوب‌بسیاری را تهیه وکارگردانی کرد . در حقیقت«اوسمار اسماعیل» یکی ازشخصیت‌های برجسته سینمای بعدازجنگ اندونزی است . او درکوشش‌های خود برای بنیان‌گذاری یك سینمای ملی در ۱۹۵۰ شرکت ملی فیلم "Perfini" را تأسیس کرد که در ۲۰ سال آینده ۴۲ فیلم تهیه کـرد که از آن میان ۲۴ فیلم بکارگردانی خود او بود. بسیاری ازفیلمهای اوازسوژه‌های‌جنگ‌های استقلال الهام میگیرند نظیر «رژه طولانی» و «۶ ساعت در جوگ‌جا» و «جنگ‌جو» . آثار دیگرازفرهنگ‌ملی سرچشمه گرفته وازنکته‌سنجی خاصی که از دید اجتماعی بخصوص او ناشی میشود برخوردار هستند . «بحران» اجتماع بعدازجنگ «جاکارتا» را تجـزیه و تحلیل میکند . «سه خواهر» یك‌فیلم بسیار موفق‌کمدی موزیکال وتوده‌پسند و باصطلاح تسلیم فیلم‌ساز به سلیقه عامه : «بعدازغروب آفتاب» که‌جایزه بزرگ اولین فستیوال فیلم سالانه ملی را بدست آورد وروابط خانواده را بازهم دراجتماع بعداز جنگ تجسم میکند .

یکی دیگر از فیلمهای ایندوره «یتیم کوچك» بکارگردانی «کوتوسوکاردی»[۱۱] در فستیوال فیلم ۱۹۵۲ پراك شرکت‌کرد وجایزه‌ای گرفت که یکی از اولین جوایزی بود کـه نصیب یك فیلم اندونزی در کشور خارجی شده است .

درسال ۱۹۶۰ یکبار دیگر در اثـر ناآرامی‌های سیاسی به سینمای ملی صدمه وارد شد . با تیره شدن روابط غرب واندونزی و بالاخره قطع آن مواد خام لازم برای تولیدفیلم کمیاب شد . تولید سالانه فیلم به ۱۰ فیلم در سال تقلیل پیدا کرد و یکبار دیگر سینمای اندونزی بعقب برگشت . تا اینکه انقلاب ۱۹۶۵ وبرکناری سوکارنو بالاخره در ۱۹۶۹ تاحدی ثبات سیاسی را دوباره برقرار کرد وفیلمسازان ازنو بفعالیت افتادند . این شروع دوره‌ای بعد که بقول بعضی‌ها رنسانس سینمای اندونزی‌است. درطـی سالهای بعد ، فیلمسازان صلاحیت‌دار متعددی ظهور کردند و تعداد زیادی فیلمهای خوب ساخته شد .

در درجـه اول سه فیلم آخر «اسمار اسماعیل» را باید ذکر کرد . «معلم» ، «ده

بالا : «تینا ملیندا» و «ایدی موواردِ» درصحنه‌ای از فیلم «بحران» (۱۹۳۵) ساخته : اوسمار اسماعیل.
پائین : «آ. ن. آلکاف» و«نتی‌هرواتی» درنمائی ازاثر «اوسمار اسماعیل» بنام «بعدازغروب‌آفتاب»(۱۹۵٤).

بزرگ» و «آناندا» بین ۶۹ و ۷۱ ساخته‌شدند. ازاین سه فیلم از آخرین آن بخصوص تجلیل بسیار شده و حتی‌در بعضی محافل ازآن بعنوان یك شاهکار نام برده میشود . «آناندا» داستان دختری است که در شرایط سخت ده بزرگ‌شده است . او که از دست نامادری‌اش رنج میکشد فریب مردی را خورده وازخانه اخراج میشود. «آناندا» به‌جاکارتا میرود و به‌یکدسته «هیپی» برخورد میکند و زندگی درهم و برهمی را میگذراند . «باسوکی» پسر دیگری که باوتوجه دارد موتورسیکلتش را میفروشد وخانه‌ای‌برای او اجاره میکند ولی خانه بزودی مرکز فساد میشود وهمگی توقیف میشوند . یك‌روزنامه‌نگار باسم «حلیم» ، «آناندا» را اززندان آزادمیکند و او سعی میکند زندگـی سالمی را با کمك «حلیم» شروع کند ولی تسلیم وسوسه‌های یك تاجر پولدار وزندار باسم «اعظم» شده و با او ازدواج میکند . یك روز اورا در حال مرگ و با خنجری درسینه‌اش پیدا میکنند . چه‌کسی «آناندا» را کشته است ؟ رحیم ، اعظم ، یایکی دیگر از مردانی که اورا میشناختند یا خود او که درناامیدی به زندگی خود پایان میدهد .

بسیاری ازفیلمهای «ارسول‌سانی»[۱۲] نیز ازهمین ردیف است ، «ارسول سانی» فیلمهای متعدد «غیرتجارتی» را کارگردانی کرده‌است. معروفترین آنها « پالوپـی عقب چه چیزی میگردی ؟»[۱۳] است کـه جایزه بهترین فیلم فستیوال سالانه "Asean"[۱۴] را در ۱۹۷۰برد. «پالوپی» داستان زن جوان وشوهرداری است که اززندگی در دواطاق کوچك و یکنواختی آن خسته شده است ووقتی که حس میکند سنش دارد بالا میرود بفکر لذت اززندگی میافتد . او اول در یك فیلم شرکت میکند وبعدزندگی مجللی را با "Segiro" میگذراند و فکر میکند که خوشبختی را کشف کرده است ولی وقتی پی میبرد که "Segiro" به زنان دیگری غیراز او چشم دارد دوباره خودش را تنها ومأیوس میبیابـد . "Palupi" سمبول احیای سینمای اندونزی است .

فیلم‌ساز دیگر معتبر سالهای اخیر«شومان جایا»[۱۵] است که از ۱۹۵۷ خودرا وقف سینما کرده است . «شومان» درانستیتو سینماتوگرافی مسکو درس خوانده و علاوه برکارگردانـی سناریوهای متعددی نوشته است . در ۱۹۷۳ با فیلم«به‌ممد فکن‌کن» برشهرت اوافزود. آخرین فیلم او که سال گذشته برنده فستیوال سالانه ملی‌شد «کافر» حماسه دوساعت‌ونیمه‌ای ازجنگ وایده‌ئولوژی است . داستان درزمـان اشغال ژاپنی‌ها اتفاق میافتد و بـراساس مجادله ایدئولوژیکـی بین یك مارکسیست و دوست مذهبی اوست که با میان آمدن یك زن زیبا شدیدتر میشود . درپایان هردو در عشق ودر

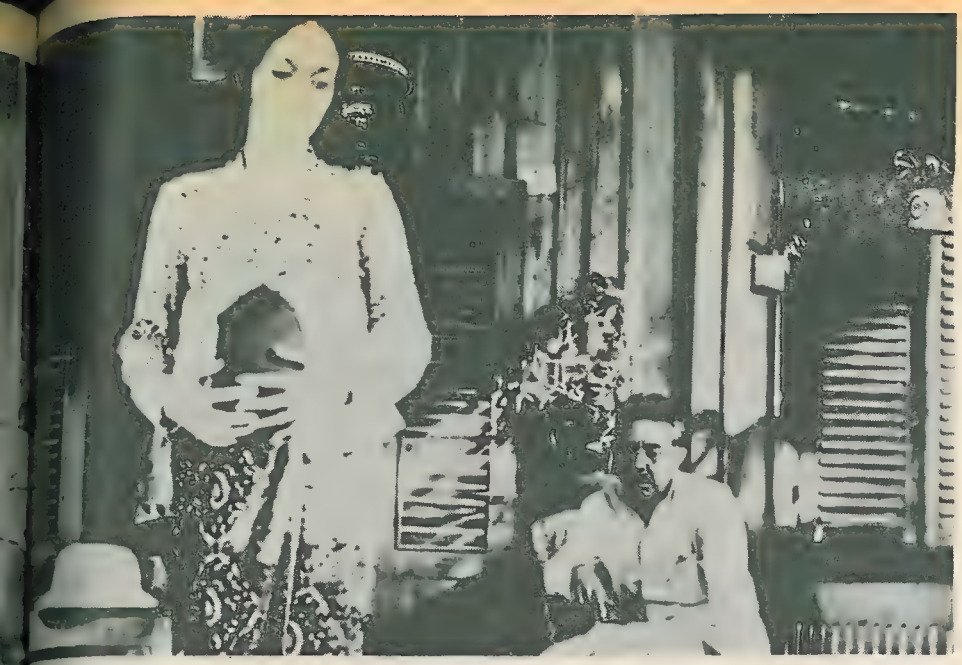
بالا : «چیترا دوی» ، «آندریاتی» ، «ایسکاك» و «مئتیك ویدراژ» در صحنه‌ای از فیلم «سه‌خواهر» ساخته: اوسمار اسماعیل (۱۹۵۶).
پائین : «جنگجو» فیلم دیگری از «اسمار اسماعیل» باشرکت «بامبانگ هرمانتو» و«فریدا آریانی» (۱۹۵۹).

جنگ بازنده‌اند . آنچه باقی میماند ایمان است. این اثر هرچند که خالی ازیك ناپختگی ایده واغراق درکاراکترسازی نیست با اینحال بـا دینامیك خاصی توجـه تماشاچی را درمـدت طولانی نمایش حفظ می‌کند .

"Wim Umboh" شایددرسطح‌توده‌پسندتری قرار دارد که فیلمسازی را ازآخرین پله نردبان شروع کرد . اولین توفیق او در ۱۹۵۶ «ماه روی رودخانه روشن است» بود . سپس فیلمهای متعدد دیگری با «مصباح یوسابیران»[۱۶] ساخت. فیلم موفق اخیر او«زوج‌های جوان» گذشته از موفقیت تجارتی جایـزه اول فستیوال فیلم Teipeh را نصیب او کرد .

اینها نامهای بهتر شناخته شده در بین فیلمسازان اندونزی است ولی واضح است که اکنون بیشتر ازهرچیز به استعدادهای جـوان و تـازه و روش‌های نو احتیاج است . در راه حصول این هدف ۵ سال پیش آکادمـی سینماتوگرافـی «جاکارتا» تأسیس شد . این آکادمی که یکی از پروژه‌های «شورای هنری جاکارتا» است با ٤ آکادمی دیگر ــ دررشته‌های رقص ، موزیك ، تأتر ، وهنرهای ظریفه ــ در محیط سرسبز و زیبای Tim یا «مرکزفرهنگی جاکارتا» واقع شده‌است ورشته‌ای بمدت ۵سال درتمام شعب فیلمسازی به دانشجویان عرضه میکند . بودجه این مدرسه توسط شهرداری پرداخت میشود ولی این بودجه بزحمت حتی حقوق استادان را تأمین میکند . مخـارج پروژه‌های دانشجویان ازطریق ساختن فیلمهای کوتاه برای مؤسسات مختلف فراهـم میشود . تاکنون فقط ۷ دانشجوازاین‌مدرسه‌فارغ‌التحصیل شده‌اند ولی تعداد محصلین رو بازدیاد است و درحال حاضر ۹۰ دانشجو در سطوح مختلف آکادمی تحصیل‌میکنند . بازهم درمرکزفرهنگی Tim متعلق بـه شورای هنری ، سینه‌کلوب جاکارتا قرار دارد . سینه‌کلوب‌که سه سال پیش تشکیل شد ۹۰۰ نفر عضو دارد ماهی یکبار یك هفته فیلم از کشورهای مختلف و با همکاری سفارت مربوطه آنهاترتیب میدهد . درجستجوی استعدادهـای تازه سینه‌کلوب مسابقه سالانه‌ای برای فیلمهای ۱۶ و ۸ میلیمتری برگزار کرده به برندگان جایزه میدهد . آخرین کوشش‌برای توسعه سینما درپایتخت تأسیس «مرکز فیلم» در اکتبر گذشته است . سازمانهای مختلف پیوسته درپرداخت مخارج تأسیس این مرکـز کمك میکنند . هدف از تأسیس «مرکز فیلم» پژوهش در هنر سینما ، ترتیب کلاس و سمینار درباره فیلم و توسعه تمام جنبه‌های سینما دراندونزی است . «سینماتك»[۱۷] اندونزی قسمتی ازمرکز فیلم» است .

درسطح ملی متأسفانه با اینکه دولت بـا برداشتن گامهای مختلف در توسعه صنعت فیلم



شرح تصاویر :
صفحه مقابل از بالا بپائین :
ــ «رینا هسیم» و «پورنومو» در نمائی از فیلم «به ممد فکر کن» ساختهٔ : شومان جایا (۱۹۷۳).
ــ «سوفان سوفیان» و «ویدیاوتی» درفیلم «زوج‌های جوان» اثر : ویم اومبو (۱۹۷۳).
ــ «ددی سوتومو» و «ایمی‌سلیم» درصحنه‌ای از فیلم «کافر» بکارگردانی : شومان جایا (۱۹۷٤).
همین صفحه ستون مقابل ازبالا بپائین :
ــ «بین‌سلامت» در صحنه‌ای از فیلم «کابوی قلابی» ساختهٔ : نجا عباس آکوپ (۱۹۷٤).
ــ صحنه‌ای از فیلم «آناندا» اثر : اوسمار اسماعیل (۱۹۷۱).
ــ «پالوپی عقب چه‌چیز می‌گردی؟» فیلمی‌از : آرسول سانی (۱۹٦۹).

میکوشد ولی رل مستقیمی در فیلمسازی ندارد . همچنین در حمایت از فیلمهای «هنری» و «غیر تجارتی» فعالیتی نشان‌نمیدهد، دپارتمان‌مخصوص فیلم که دروزارت اطلاعات واقع است وکلیه فعالیتهای فیلمسازی کشوررا درتحت اختیاردارد درحقیقت فاقد بودجه میباشد وهیچ نوع کمك مالی به فیلمسازان نو و با استعداد نمیدهد . این‌موضوع اغلب‌باعث‌شکوه‌ودلسردی‌دوستداران فیلم دراین کشوراست‌که انتظارتشویق ومساعدت بیشتری را از طرف دولت دارند .

آنها بهم‌چنین ازپیدایش بعضی خصوصیات سودپرستی که مانع از توسعه سینمای ملی است گله دارند . در«جاکارتا» قیمت بلیط سینماها بطور متوسط برابر با دو دلار آمریکا است‌که درمقایسه با سطح درآمد مردم بسیار گران‌است. شاید بهمین علت‌است‌که اغلب سالن‌های سینماها خالی باقی میماند . برحسب آمار وزارت اطلاعات ، اندونزی ۹۲۲ سینما دارد واین برای یك‌جمعیت ۱۲۰ میلیونی بسیار کم است . دولت خیال دارد تعداد سینماها را به ۳۰۰۰ برساند ولی درتحت شرایط کنونی پرکردن آنها از تماشاچی کارآسانی نخواهد بود . دیگراینکه فیلمهای اندونزی با رقابت عظیم فیلمهای وارد شده روبرو هستند . دولت بمنظورکمك به‌صنعت ملی تعداد فیلمهای وارد شده را به نصف تعداد ۵ سال گذشته تقلیل داده است . باوجود این حدود ٤۰۰ فیلم هرسال وارد شده و قسمت‌اعظم بازار فیلم را در انحصار دارند .

سال گذشته «برج جهنمی» در رأس‌لیست فیلمهای پولساز بود وکمی پائین‌تر ازآن ــ در همان لیست فیلمهای «چارلـز برونسون» و «کلینت ایست‌وود» قرار دارند وسپس بعضی از فیلمهای هنگ‌کنگی وحتی فیلمهای قدیمی‌مثل «دکتر ژیواگو» و «برباد رفته» وغیره . ولی شکی نیست که اگر فیلمهای اندونزی با کیفیت بهتر وباشرایط مناسب‌تر دردسترس مردم قرار گیرد از آنها استقبال خواهد شد . دراندونزی صنعت دوبله فیلم وجود ندارد و فیلمهای‌خارجی را با زیرنویس نشان میدهند اینستکه تماشاچی ، بخصوص تماشاچی شهرستانی خیلی آسان‌تر فیلمهائی که بزبان محلی و معرف فرهنگی آشناست خواهد پذیرفت .

ماه دیگر فستیوال سالانه فیلم ملی بـاز برقرار خواهد شد شاید پیدایش یك سینمای‌ملی با استعدادهای تازه وشیوه‌های نو فیلم‌سازی چندان هم دور نیست وظهور اثر تازه‌ای با آن تفاوت که بشود شاهکارش نامید .

فوریه ۱۹۷٦

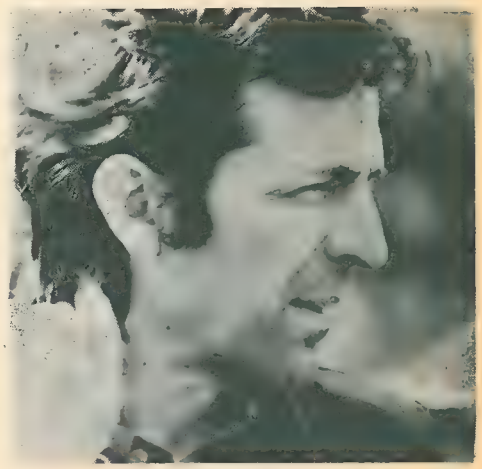
■

منابع :

۱ ــ آمار وزارت اطلاعات
۲ ــ ۱۹۷۳ ــ Archipel - 5
۳ ــ مصاحبه با : W. Sihombing شورای فرهنگی جاکارتا
٤ــ مصاحبه‌با: Misbach Y.B. سینماتك اندونزی .
۵ ــ مصاحبه با :
Chairman - Soemardjono
Dean D. A. Peransi
Gnstrnctor F. Amrullah
آکادمی سینماتوگرافی
٦ ــ مصاحبه با : H. Johardin وزرات اطلاعات .
۷ ــ عکسها از : سینماتك اندونزی .

1 - Wim Umboh.
۲ ــ "Bandung" ازشهرهای بزرگ جاوه در ۱۸۰ کیلومتری جاکارتا
3 - Wong Brothers.
4 - Tan Brothers.
5 - Dasima.
6 - Albert Baling.
7 - Terang Bulan.
8 - Rokiah.
9 - Usmar Ismail. (۱۹۲۱ ــ ۱۹۷۱)
10 - Djaja Kusumma.
11 - Kotot Sukardi.
12 - Arsul Sani.
13 - Palupi.
۱٤ ــ اتحادیه کشورهای آسیای جنوب شرقی
15 - Sjuman Djaja.
16 - Misbach Yusa Biran
17 - Sinematek Indonesia.

Costa-Gavras & "Special Section"



گفتگو با :

کوستا گاوراس

درباره‌ی

بخش ویژه

گفتگو از : بتی جفریس دمبی

ترجمه : حسن زاهدی

درگیری ذهنی دائمی با مفهوم تاریخ سیاسی معاصر ازمشخصات کار «کنستانتین کوستا گاور
است . او براساس اخبار روز واطلاعات درآورده شده ازبایگانی‌ها (جائی که دولت‌ها امیدوار بودند
برای‌همیشه از نظر پنهان نگه دارند) در فیلمهائی چون "Z" «وضعیت اضطراری» ، «گروههای
و «اعتراف» به کاوش در حساس‌ترین وقایع تاریخ معاصر پرداخته است .

مهارت او به‌عنوان یك‌کارگردان که ریشه‌هائی استوار در سنت سینمای مؤلف اروپا دارد،باضروز
موضوع‌های انفجاری‌اش برابراست. همه‌فیلمهایش مشخص به‌خط داستانی نیرومند، شخصیت‌های پرداخ
آهنگ‌سریع وفیلمبرداری عالی‌هستند. اوازستایش منتقدان بین‌المللی برخورداراست وتاکنون دواسکار
آورده است (برای "Z" که ضمناً توسط منتقدین فیلم نیویورك به عنوان بهترین فیلم سال انتخاب
واین البته با توجه به سال‌های زیادی که «کوستاگاوراس» صرف آموختن حرفه سینما ک
شگفت‌انگیز نیست . «کوستاگاوراس» درسال ۱۹۳۳ دریونان به دنیا آمد ، درجوانی درفرانسه مستقر گ
ودرمؤسسه مطالعات عالی سینماتوگرافی به تحصیل پرداخت . پس ازفراغت ازتحصیل (سال ۱۹۵۸)
عنوان دستیار کارگردان با «رنه کلمان» ، «رنه کلر» و «ژاك دمی» کار کرد .

نخستین فیلم او « جنایت درقطار » (The Sleeping Car Murders) یکی ازموفقیت
غیرمنتظره سال ۱۹٦٤ در اروپا و آمریکا ازآب درآمد .

به دنبال این فیلم ، "Z" که یکی از موفق‌ترین فیلمهای سیاسی سال‌های اخیر شناخته
ساخته شد . با آنکه شخصیت‌های درگیر درحوادث بروی کارآمدن سرهنگ‌ها دریونان صراحتاً به دو
آدم‌های خوب وآدم‌های بد تقسیم شده‌اند ، هیچکدامشان یك‌بعدی نیستند این فیلم تأثیر عمیقی درتماشاگ
آمریکائی داشته است بسیاری ازآنان ادعا میکردند که «ایرنه پاپاس»درنقش بیوه محقق مجاهدی که سرا
به دست سرهنگ‌ها اعدام میشود ، «ژاکلین کندی» را به یاد آنان میآورده است .

«وضعیت اضطراری» (State of Siege) که به درگیری سیا درآمریکای جنوبی میپردا
موضوعی آشناتر و تأثیری عمیق‌تر داشت. یك گروه انقلابی بدون نام (که دقیقاً به‌اساس زندگی و
«توپه مارو»ها شکل گرفته‌اند) یك مأمور سیارا میدزدند . درحالیکه دولت سعی میکند با انقلابی‌ها و
مذاکره شود ، آدم‌ربایان نقاب بسته با گروگانشان گفتگوهای دوستانه‌ای دارند که متن آن را «ک
گاوراس» براساس نوار بازجوئی ازیك مأمور آمریکائی تنظیم کرد .

سرانجام دولت گروه کثیری ازانقلابی‌هارا دستگیر میکند و علی‌رغم اعلامیه‌های دلگرم‌کنند
مأمور را به سرنوشتش رها میسازد. چیزی‌که خود مأمور بی‌گمان میدانست. درصحنه نهائی درحالیکه م
تشییع جنازه مأمور اعدام شده برگزار میشود ، جانشین او از واشنگتن با هواپیما به فرودگاه رسیده ا

دوگانگی درستکاری در ملاء عام و بیرحمی در خلوت در آخرین فیلم «کوستا – گاوراس» بح
ویژه»* که یکی ازتاریکترین فصل‌های تاریخ رژیم ویشی Vichy درفرانسه را مرور میکند ، بازه
آشکارتراست . این فیلم براساس کتابی از "Herve Villere" وبا استفاده از اسناد ومدارك تاریخ
جزئیات فعالیت دادگاه ویژه‌ای را که در سال ۱۹٤۱ صرفاً با هدف صدور حکم مرگ برای عده‌ای بی‌گ
به‌وجود آمد ، بازگو میکند .

دولت فرانسه با اشتیاقی نه چندان زیاد درتهیه اسناد ومدارك وحتی فیلمبرداری «بخش وی
همکاری‌کرد وفیلم پس‌ازنمایش سروصدای زیادی‌را درمطبوعات معمولا وازده پاریس‌برانگیخت .«بخش وی
درفستیوال گذشته «کان» بسیار مورد ستایش قرار گرفت وجایزه بهترین کارگردانی را ربود درآم
هم این فیلم با استقبال زیادی روبرو شد .

داستان با کشته شدن یك افسر نیروی دریائی آلمان به دست رادیکال‌های فرانسوی آغاز میگر
دولت وقت فرانسه برای جلوگیری ازانتقامجوئی آلمانی‌ها در ارائه قربانی پیشقدم میشود وحتی پیشنه
میکند گروگان‌ها در «پلاس دولاکونکورد» با گیوتین اعدام شوند . آلمان‌ها با اعدام در ملاء عام به
دلیل که خیلی وحشیانه است مخالفت میورزند ، اما با مرگ شش نفر به عنوان تلافی مرگ افسر آلم
موافقت میکنند . برای حفظ جنبه قانونی این اقدام ، قانونی با عطف به گذشته وضع میگردد وبراساس
شش زندانی سیاسی که بخاطر قانون‌شکنی‌ها محکوم شده ومدتی از دوران محکومیتشان را هم گذرانده
محکوم به مرگ میشوند.

باید دادگاهی تشکیل گردد وقضاتی پیدا شوند که دراین بازی زشت عدالت شرکت کنند . بعض
ازقضات این پیشنهاد را رد میکنند ، اما خیلی‌ها آسان قانع میشوند مخصوصاً وقتیکه به آنها گفته میش
اگر خود دولت این کمونیست‌ها و یهودی‌های کثیف را نکشد، آلمان‌ها ممکن است قربانیانشان را ازمی
طبقه متوسط محترم – مثلا قضات ووکلا – انتخاب کنند .

سبك داستانگوئی چند بخش است : صحنه‌ها – در حالیکه هیولای قانون همه‌جا در زمینه حس‌میشو
ازاطاق‌های مجلل مقامات دولتی به خیابان و بازی کودکان وازآنجا به تالار دادگاه منتقل میشود . بسیاری
از «متهمین» متوجه نیستند که علی‌رغم محاکمه‌ای که در جریان است آنها از پیش به مرگ محکوم شده‌اند

وکلای دعاوی جوان که باور نمیکنند ژنرال «پتن» ازجریان بااطلاع باشد به دیدنش میروند
از او حکم عفو برای موکلین‌شان بگیرند ، اما درخواستشان رد میشود . ماشین قانون بی‌ترحم وتردید
مسیری که از پیش تعیین شده پیش میرود وکسانی که فقط به یك سربازآلمانی توهین کرده بودند و
یهودی‌که با اوراق شناسائی جعلی‌کارمیکرد به‌اتهام خیانت بملت فرانسه محکوم به اعدام باگیوتین‌میگردند

با آنکه داستان بدون تأکیدهای عاطفی بازگو میشود ، «بخش ویژه» فیلم هراس‌انگیزی است و
تماشای بی‌نظمی وجنونی که دستگاه قضائی فرانسه بدان مبتلا میگردد ، این احساس به انسان دست میده
که همه معیارهای اخلاقی خاص یك جامعه متمدن نابود شده است درحالیکه مطبوعات فرانسه «بخش ویژه»
به عنوان مؤثرترین ودرعین حال بیطرفانه‌ترین گزارش ازفاجعه سال ۱۹٤۱ خواندند ، بودند مقامات
عالیرتبه‌ای درفرانسه که مطرح شدن مجدد این حوادث را خوش نداشتند .

دربرخورد با «کوستا گاوراس» که مردی ملایم است وخیلی آرام صحبت میکند ، انسان متحیر است
که او چطور اینهمه مقاومت درسطوح مختلف اداری را درهم شکست . گفتگوی ما با موضوع دسترسی پیدا
کردن به اسناد و مدارك درباره مسائلی این چنین حساس شروع میشود ...

دمبی : از قرار معلوم «بخش ویژه» تماماً براساس وقایع تاریخی ساخته شده . میتوانید توضیح بدهید اسناد ومدارك لازم را چگونه به دست آوردید ؟

کوستا گاوراس : در بایگانی‌های فرانسه و انگلستان وآلمان اطلاعات زیادی درباره این دوره وجود دارد ولی رویهمرفته بایگانی‌های انگلستان ازهمه بهتر است .

دمبی : اجازه گرفتن برای فیلمبرداری درمکان‌های واقعی مشکل بود ؟

کوستا گاوراس : نه زیاد ، من شخصاً پیش منشی نخست‌وزیر رفتم وگفتم که چه نوع‌فیلمی دارم میسازم واجازه خواستم کـه در کاخ دادگستری فیلمبرداری کنم وضمناً توضیح‌دادم که اگـر به من اجازه ندهند درآن ساختمان فیلمبرداری کنم ازجای دیگری استفاده میکنم وبعدهم باید به مطبوعات توضیح بدهم که چرا درآن محل دیگر فیلمبرداری کردم . به‌عبارت دیگر حالی‌شان کردم که مخالفت با درخواست من صورت نوعی سانسور را بخود میگیرد . و آنها هم زرنگتر ازآن بودند که با درخواست من موافقت نکنند .

دمبی : آیا در فیلم از اسامی حقیقی شخصیت‌ها استفاده کردید ؟

کوستا گاوراس : بله

دمبی : گویا با بعضی از اشخاص که در این وقایع دست داشتند مصاحبه هم کردید . چطور توانستید آنهارا وادار کنید در بـاره کارهائی که کردند وقابل سرزنش تلقی میشود، بی‌پرده صحبت کنند ؟

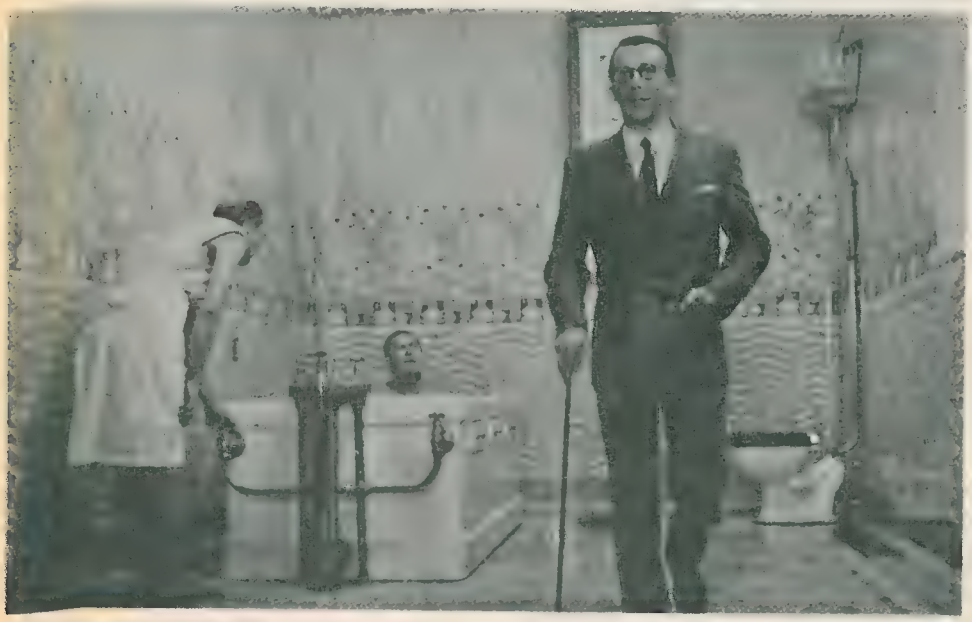
کوستا گاوراس : هنگام گفتگو با آنها من درباره خیلی‌خیلی چیزها حرف میزدم ــ نه فقط یکی دوچیزی که میخواستم بدانم . ابتدا خیلی از اینجا و آنجا حرف میزدم وبعد که مخاطبینم احساس آرامش وامنیت میکردند ، سئوال اصلی را مطرح میکردم ودر بیشتر موارد آنها دراین مرحله ازگفتگو آمادگی جواب‌دادن را داشتند .

دمبی : بنظر میرسد که درانتخاب‌هنرپیشه زندگی وعقایدسیاسی‌شان را هم درنظرمیگیرید؟

کوستا گاوراس : بله ، همینطور است ، مثلاً در فیلم «همه چیز روبـراه است» من «ایو مونتان» و «جین فوندا» را هم بخاطر جاذبه شخصیت‌شان و هم بخاطر عقایدسیاسی‌شان انتخاب کردم . عقیده داشتم تماشاگران بهتر عکس‌العمل نشان میدهند و آسانتر شخصیت‌ها را باور میدارند .

دمبی : با بازیگرانتان چطور کارمیکنید؟

«کوستا گاوراس» برای «ژاك‌پرن» صحنه‌ای از فیلم «بخش‌ویژه» را تشریح می‌کند.



به‌دنبال قتل افسرآلمانی وسیله اعضای نهضت مقاومت یکی از اعضای دادگستری همکارش را از حمام برای شرکت در جلسه فوری فرا می‌خواند.

گروهی از مقامات دادگستری به‌تحریف قانون برای توجیه قتل آدم‌های بی‌گناه اعتراض می‌کنند.

کوستا گاوراس : نمیتوانم بگویم کـه با همه یك روش دارم . هر بازیگری خصوصیات بدنی واخلاقی مخصوص به خودش را دارد ــ مانند آلات موسیقی : که البته همه را نمیتوان با یك روش نواخت ــ برای هریك به تکنیك، درك واحساس خاصی احتیاج دارید ، درمورد بازیگران هم همینطور است .

دمبی : با فیلمبردارتان تا چه حدهمکاری دارید ؟

کوستا گاوراس : ازطرز فکـر شما آمریکائی‌ها که معتقدید فیلمبردار نقش مهمی دارد ، همیشه درحیرت بوده‌ام . درفـرانسه فیلمبردار نقش بسیار بسیار کوچکی دارد . من خودم شخصاً برکار نورپردازی وموقعیت‌دوربین نظارت دارم . فیلمبردار فقط دوربین را به کار میاندازد .

دمبی : این روش همیشگی شماست ؟

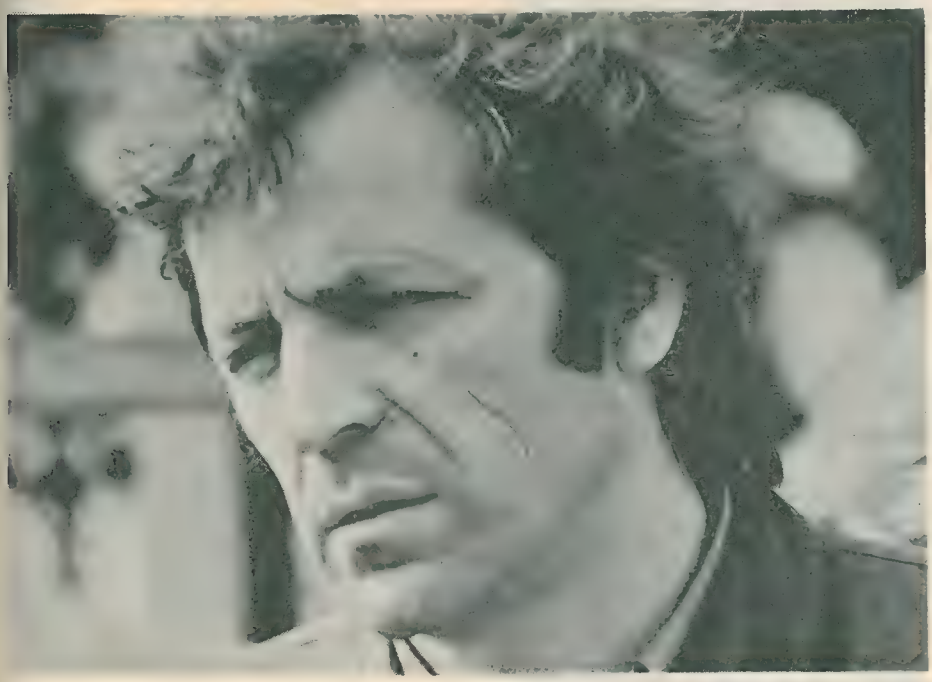
کوستا گاوراس : البته ، وبهمین جهت است که وقتی میشنوم یك فیلمبردار یامتصدی دوربین کارفوق‌العاده انجام داده متعجب‌میشوم. درفرانسه یك کارگردان مهم هیچوقت اخـذ تصمیم‌را به‌عهده فیلمبردارنمیگذارد. کارگردان به فیلمبردار میگوید چـه نوع نورپردازی میخواهد ، خودش موقعیت دوربین و حرکت آن‌را تعیین میکند وفیلمبردار وهمکارانش‌فقط خواسته‌های کارگردان را اجرا میکنند .

دمبی : درمورد زاویه وحرکت دوربین نظر خاصی دارید ؟ منظورم اینست که ترجیح میدهید دوربین بی‌حرکت باشد یا با حرکت چرخشی وزوم فضا و آنمسفر خاصی بوجود آورید ؟

کوستا گاوراس : به عقیده من حرکت دوربین نقش دراماتیك مهمی دارد . اما نباید دوربین را فقط بخاطر آنکه کاری با آن کرده باشید حرکت بدهید . راستش فکر میکنم هیچ اشکالی ندارد که دوربین را برای مدت‌هـای طولانی بیحرکت نگهدارید . گاهی لازم است که دوربین فقط‌تصویری‌ازبازیگران، وکارهائی که انجام میدهند بگیرد . به عقیده من داستان فیلم باید تعیین‌کننده حرکت دوربین باشد . من‌معمولاً ترجیح میدهم دوربین فقط نگاه‌کند.

دمبی : موسیقی درفیلمهای شما تا چه حد اهمیت دارد ؟

کوستا گاوراس : گاهی موسیقی بسیارمهم است وگاهی هم چندان مهم نیست . در فیلم دوساعته «اعتراف» فقط سه دقیقه موسیقی‌هست. بعضی ازهمکارانم معتقد بودند که باید بیشتر موسیقی بگذارم که به پویائی فیلم کمك کند . اما من مخالفت کردم ، زیرا که احساس میکردم غیر ضروری است .



کوستا گاوراس

دمبی : با آهنگسازتان «تئودوراکیس» تا چه حد همکاری دارید ؟

کوستا گاوراس : من به او میگویم دقیقاً چه نوع موسیقی میخواهم واوچند روز بعد آن را دراختیارم میگذارد . مشکلی که آهنگسازها دارند اینست که میخواهند هرچه بیشتر در فیلم موسیقی بگذارند . اگر فیلمرا بدستشان بدهید دوساعت تمام موسیقی روی فیلم میگذارند ــ از اولین نمای فیلم تاآخرآن ــ دراین مورد همیشه بین فیلمساز و آهنگساز مبارزه‌ای وجود دارد .

دمبی : گفتید که برای آهنگساز دقیقاً توضیح میدهید چه نوع موسیقی میخواهید . منظورتان اینستکه پیش ازساختن فیلم میدانید چه نوع و برای چه مدت موسیقی میخواهید ؟

کوستا گاوراس : بله ، گاهی در «وضعیت اضطراری» از ابتدا میدانستم برای چه لحظاتی موسیقی میخواهم . گاهی بعداز تدوین فیلم درمورد موسیقی تصمیم میگیرم ــ میتوانم حس کنم که یك صحنه بخصوص به موسیقی احتیاج دارد یا نه .

دمبی : نحوه کارتان با مونتور چطور است ؟

کوستا گاوراس : با او هم همکاری نزدیکی دارم . اولین فیلم را خودم تدوین کردم و بعد از تدوین متوجه شوم که من در واقع فیلم را روی میز تدوین دوباره نوشتم . فیلم درواقع یك بار به صورت فیلمنامه نوشته میشود ، یکبار در جریان فیلمبرداری ویکبارهم دراطاق تدوین . بنابراین معتقدم که تدوین باید به دست یك متخصص انجام گیرد .

دمبی : آیا ریتم فیلم را پیش‌ازفیلمبرداری درفکرتان تنظیم میکنید . یا اینکار را روی میز تدوین انجام میدهید ؟

کوستا گاوراس : برای تدوین باید مواد اولیه مناسبی را دراختیار داشته باشید بنابراین درجریان فیلمبرداری باید تأثیر صحنه‌ها را به دقت بسنجید ــ گواینکه درتدوین به‌صدها دلیل تغییراتی به‌وجود خواهد آمد .

دمبی : آیا فیلمنامه‌هایتان از آغاز دقیق وبطور کامل تنظیم شده است ؟

کوستا گاوراس : بله ، بسیار دقیق رابطه تمام قسمت‌های داستان با هم دقیقاً مشخص شده است .

دمبی : پس شما هیچوقت تغییرات‌عمده‌ای در داستان نمیدهید ؟

کوستا گاوراس : گاهی پیش میآید که از متن فیلمنامه دور میشوم . اما عموماً عقیده دارم که باید از فیلمنامه دقیقاً پیروی کرد . فیلمنامه ساختمانی است که فیلم برآن استوار است ، اما با اینحال میتوان گاهی در آن تغییراتی داد .

دمبی : درمورد فیلم سیاه وسفید عقیده خاصی دارید ؟ بعضی از کارگردان‌ها معتقدند که تصویر سیاه وسفید واقعی‌تر به‌نظر میآید زیرا که آنهارا به یاد فیلمهای خبری قدیمی میاندازد .

کوستا گاوراس : هیچ‌چیز واقعی نیست، فیلمساز فیلم را با دوربین واقعی و بازیگران واقعی میسازد اما چیزی که به‌مردم نشان میدهد واقعی نیست . تماشاگرخلاصه‌ای ازچیزهائی‌را که طی چندروز یاچند هفته اتفاق افتاده میبینند، اما این خلاصه به هرحال دید ذهنی کارگردان یا فیلمنامه‌نویس است .

بنابراین هیچ دلیلی ندارد که سیاه و سفید واقعی‌تر به‌نظر آید . دلایلی هم که وجود دارد تاریخی است ، اولین عکس‌ها سیاه وسفید بود وهم‌چنین نخستین فیلم‌ها ، درحقیقت فکر میکنم سیاه وسفید کمتر واقعی است برای آنکه درواقعیت هیچ چیز سیاه وسفید نیست . فیلم رنگی میتواند گاهی خیلی واقعی‌تر ، نیشدارتر وگزنده‌تر باشد .

اما ازنقطه نظر زیبائی مواردی هست که سیاه وسفید بهتر است . من یك فیلم سیاه وسفید با کادر سینماسکوپ ساختم . به عقیده من کادر سینماسکوپ برای فیلم سیاه وسفید مناسب‌تراست . سینماسکوپ میتواند توهم حضور واقعی اشیاء وبازیگران را تقویت کند . پرده عریض شمارا درسالن تاریك سینما در کنار چیزهائی که شاید مایل نیستید ببینید تنها میگذارد .

متأسفانه امروزه ما ناچاریم همه فیلمهارا رنگی بسازیم ــ تماشاگر به سیاه وسفید کمتر علاقه نشان میدهد وتوزیع‌کننده‌ها هم برای فیلم سیاه وسفید پول زیادی نمیپردازند ــ میدانید نسل امروزی سینمارو که ازحدود دهسال پیش فیلم دیده است ، به‌فیلم رنگی عادت کرده است. فکر میکنم باید به آنها یادداده شود که از سیاه وسفید هم لذت ببرند .

دمبی : فکرمیکنید وقتی باسیاه‌وسفیدکار میکنید باید برفیلمبرداری نظارت دقیقتری داشته باشید ؟

کوستا گاوراس : بله ، بطور قطع ، نورپردازی برای سیاه‌وسفید مشکل‌تراست ، بنابراین لازم است که از پیش دقیقاً بدانید چه نوع نوری میخواهید ، درفیلمبرداری سیاه و سفید کارگردان و فیلمبردار مشکل‌تر میشود ، بخاطر دقتی که باید در نورپردازی بکار برد .

دمبی : آیا ساختن « بخش ویژه » ، مشکلات فنی خاصی را هم بهمراه داشت ؟

کوستا گاوراس : نه ، مشکل عمده مربوط به جنبه‌های دراماتیك فیلم بود که از یك نظر یك مشکل فنی‌هم بحساب میآمد . مشکل این بود که من میبایست فلاش‌بك صحنه‌های محاکمه را بطرز متفاوتی فیلمبرداری کنم ــ نورپردازی، حرکات بازیگران ، همه‌چیز میبایست متفاوت باشد ، زیرا که این یك دید کاملاً خصوصی بود . نگاهی متهم کننده برزندگی وررفتارشان. حتی اگر زندگی‌شان درآن زمان آلوده بود ، دید ونقطه‌نظر درخشانی داشتند : اینکه زندگی ازظلمی که به صورت محاکمه بر آنها میگذشت بهتر بود .

دمبی : منظورتان اینست که آنها در روحشان زندگی را بهتر ازآنچه که در واقعیت بود میدیدند ؟

کوستا گاوراس : بله ، دید آنها درخشانتر بود . این برای همه ما پیش میآید . مثلاً وقتی ازیك کودکی سخت صحبت میکنیم ، گفتارمان با لذت همراه است . وقایع را با آب وتاب فراوان بازگو میکنیم وبه آن کیفیت شاعرانه میدهیم . واغلب این دید شاعرانه واغراق‌آمیز، نقطه‌نظر بهتری است .

دمبی : آیا برای شما شخصیت‌ها هرکدام بیان‌کننده یك اندیشه انتزاعی هستند ؟

کوستا گاوراس : یك‌شخصیت تنهاوسیله‌ای برای داستانگوئی است . نکته قابل توجه درمورد هر شخصیت ، موقعیت خاصی است که درداستان دارد . من به مسئولیت فرد معتقدم و معتقدم که فرد ــ شما ومن ــ باید بداند که آن مسئولیت چیست . ما تنها براین اساس میتوانیم کارهائی را که انجام میدهیم بپذیریم . درفیلمهایم من سعی میکنم براین موضوع تأکید بگذارم و شخصیت‌هارا ازاین نقطه‌نظر نشان دهم .

دمبی : آیا پذیرفتن مسئولیت فردی به مفهوم آنست که مبنائی برای پیوستن به جبهه خاصی وجود ندارد ؟

کوستا گاوراس : نه بهیچ‌وجه‌در«وضعیت اضطراری» کشمکش بین دونظام یا ایده‌ئولوژی مختلف است . یك طرف کسانی هستند که میخواهند جامعه را عوض کنند و طرف دیگر کسانی‌که میخواهند آن را حفظ کنند . من نمیدانم آنها که میخواهند جامعه را عوض‌کنند، جامعه بهتری خواهند ساخت یا نه ، اما به هر حال طرفدار کسانی هستم که میخواهند جامعه را عوض کنند . فکر میکنم این کار ضروری است .

دمبی : همه فیلمهای شما درباره موضوعات سیاسی بسیار حساس است . علت گرایش شما به این‌گونه موضوع ها چیست ؟

کوستا گاوراس : واقعاً نمیتوانم تشریح بکنم . من همیشه به این مسائل توجه داشته‌ام فکر میکنم این به طبیعتم بستگی دارد .

دمبی : مضامین فیلمهای شما طوری است که شمارا از نظر بعضی‌ها ، نامحبوب میسازد . هیچوقت نگران سلامت وامنیت شخصی خودتان نبوده‌اید ؟

کوستا گاوراس : اوایل چرا ، اما حالا دیگر به این موضوع فکر نمیکنم . فکر کردن به این موضوع مانع کارم میشود .

دمبی : بنابراین فکر نمیکنید نمایش «بخش ویژه» مشکلی برایتان ایجاد کند ؟

کوستا گاوراس : نه ، فکرنمیکنم . بعضی ازدوستانم سفارش‌میکنندکه مواظب خودم باشم اما این مشکل است ، منظورم اینست کـه مثلاً چه کار باید بکنم . محافظ استخدام کنم ؟ یا مخفی شوم ؟

دمبی : درتهیه سرمایه برای ساختن فیلم تا بحال مشکلی داشته‌اید و یا حالا دارید ؟

کوستا گاوراس : اوایل بله ، تا حـدی . درمورد "Z" تهیه سرمایه تا حدی مشکل بود . سرمایه‌گذارها میترسیدند که فیلم سانسور شود یا پول درنیاورد . اما حالا تهیه سرمایه برایم آسانتر شده . یك گـروه سرمایه‌گذار خصوصی هستند که حاضـرند روی کارهایم سرمایه‌گذاری کنند .

دمبی : آیا در پخش فیلمهایتان بخاطر مضامین سیاسی‌شان مشکلی داشته‌اید ؟

کوستا گاوراس : دردنیا چندکشورهست؟ نزدیك به صدتا ؟ نمایش فیلمهای من ــ همه فیلم‌هایم در نیمی از این کشور ممنوع است شاید هم بیشتر .

دمبی : هیچ به فکـر افتادید مطالب غیرسیاسی بنویسید ؟ فقط برای تنوع ؟ وقتی چندی‌پیش با«مارسل اوفولس» مصاحبه‌میکردم، گفت که میخواهد یك فیلم موزیکال مشابه فیلمهائی‌که اسپانیائی‌ها دردوران‌جنگ‌میدیدند– فقط برای یکبار میخواهد فیلمی‌که به‌تماشاگر امکان فرار ازواقعیت را میدهد بسازد .

کوستا گاوراس : او حق دارد . اما من فکر میکنم که فیلم موزیکال بخش مهمی از سینما نیست . البته موزیکال‌هائی‌هم هستند که چیزی میگویند ــ مثلاً «داستان وست ساید».

دمبی : اما شما ممکن نیست موزیکالی بسازید که وسیله فرار از واقعیت باشد . حتماً فیلمتان پیامی خواهد داشت ؟

کوستاگاوراس: موزیکال‌های‌بزرگ‌خودبخود چیزهائی برای گفتن خواهند داشت. چندوقت پیش نمایش کوروس لاین (Chorus Line)

را دیـدم که از نظر ارائه مسائل اجتماعی وگاهی هم مسائل سیاسی فوق‌العاده است . به‌نظر من نشان دادن قشری اززندگی که سیاستمداران حاضـر به صحبت درباره‌اش نیستند وحتی روزنامه‌ها هم از آن حرفی به میان نمیآورند ، یك کار انقلابی است .

دمبی : «بخش ویژه» ساختمان داستانی بسیار منظمی دارد ، همانطور که خودتان اشاره کردید وداستان بسیار روشن است ، ممکن نیست کسی متوجه نشودکه چه اتفاقی دارد میافتد. فکر میکنید که یك خط داستانی مستقیم پیام سیاسی فیلم را خیلی بهتر از فلاش‌بك وسایر حقه‌های سینمائی منتقل میکند ؟

کوستاگاوراس : نه فکر نمیکنم .

دمبی : بنابراین فرضیه بخصوصی دراین مورد که فیلم سیاسی بچه نحو باید ساخته شود تا تماشاگرمفهوم را بهتر درك کند ، ندارید ؟

کوستاگاوراس : ما «اعتراف» را طوری ساختیم که هر تماشاگر بتواند داستان را دنبال کند . فـکر میکنم لازم است کـه دراین‌جور فیلم‌ها ــ فیلمهای من ــ ازحقه‌های پیش‌پاافتاده برای جلب توجه تماشاگر استفاده نشود . شاید لازم باشدگاهی عناصری اختصاصاً برای‌درگیری بیشتر تماشاگر به فیلم تزریق شود . (گواینکه این آسان نیست ، وگرنه همه ایـن‌کار را میکردند .) در «بخش ویژه» ما میتوانستیم بعضی ازصحنه‌هارا هیجان‌انگیز بسازیم ــ مثلاً با نشان دادن قیافه‌های ماتم‌زده زن وبچه‌های قربانی‌ها . درواقع این درکتاب هست . همه میدانند که این نوع روابط واحساسات وجود دارد ، بنابراین ما نخواستیم برآن تأکیدبگذاریم واین چیزی است کـه من حقه پیش‌پا افتاده میدانم .

دمبی : قهرمان اصلی «بخش ویژه»قانون است . اما این موضوع درکتاب چندان مشخص نیست فکرمیکنید نویسنده با گنجاندن‌صحنه‌هائی نظیر آنکه ذکر کردید ، از صراحت داستان کاسته است ؟

کوستاگاوراس : بله

دمبی : بنابراین وقتی قهرمان‌تـان را تعیین کردید ، نمیتوانید ازآن دورشوید و به چیزهای دیگر بپردازید ؟

کوستاگاوراس : بله مثلاً درکتاب‌متهمین پیش ازشروع محاکمه نامه‌هائی به بستگانشان مینویسند و خبر میدهند که تا چندماه دیگر آزاد خواهند شد ونویسنده خوشحالی خانواده را شرح میدهد . بعد نامه‌هائی هست که متهمین یك شب پیش ازآنکه اطلاع پیدا کنند محکوم به اعـدام شده‌اند مینویسند . همچنین کتاب وضعیت خانواده‌هارا شرح‌میدهد ــ خانواده‌های

کوستا گاوراس

فقیر وکارگری با تعدادی بچه . ویك صحنه هست که خیلی تأثرانگیز است ــ صحنه خبردار شدن همسر یکی ازقربانی‌ها از اعدام شوهرش از طریق روزنامه ، اودریك مغازه گلفروشی کار میکند . صاحب مغازه روزنامه فــروشی پهلوئی‌که ازجریان خبردارد ، همه روزنامه‌هارا قایم میکند . اما بالاخره همسر قربانی موردنظر در رستوران چشمش به روزنامه‌ای میافتد و میخواند که شوهرش را به جرم خیانت اعدام کرده‌اند . این یك صحنه بسیاردراماتیك ومؤثر است ، اما به عقیده من این خودش یك فیلم دیگراست ، گنجاندن این صحنه در فیلم من که قهرمان آن قانون است ، فیلم را خراب میکرد.

دمبی : بنابراین باید همیشه بیاد داشته باشید که قهرمان فیلم شما قانون است وآن را مدام جلوی روی خودتان نگهدارید ؟

کوستا گاوراس : جلوی روی خودتان ــ جلوی روی کارگردان و نویسنده ، به عقیده من این مهم است که همیشه نزدیك به آنچه که میخواهید بگوئید باشید وحاشیه نروید . در این‌جور فیلمها وسوسه اینگونه حــاشیه رفتن همیشه وجود دارد ــ خیلی بیشتر ازآنچه که درفیلمهای‌داستانی وتخیلی هست ــ دریك‌داستان تخیلی باید پیوسته چیزهائی ابداع کنید . اما دریك داستان حقیقی همیشه دمتا انسان دیگر دوروبرتان هست ، که باید با وسوسه پرداختن به آنها مبارزه کنید .

دمبی : هیچوقت بازیگران وهمکارانتان به شما فشار میآورند که به این حوادث فرعی بپردازید ؟

کوستاگاوراس : هیچوقت ، کار آنها اینست که از فیلمنامه و از من تبعیت کنند . وقتی کارگردان داستانی را انتخاب میکند ، باید نه تنها داستان ، بلکه نحوه بازگو کردن آن داستان را هم برای خودش روشن کرده باشد . ازاین نظر است که مثلاً نورپردازی هم بخشی از داستان است وهمچنین فیلمبردار کــه باید بتواند افکار کارگردان را دنبال کند . از طرف دیگــر کارگردان هم باید بداند دقیقاً چه‌چیزی میخواهد . بهمین علت است که‌حرکت دوربین‌مشکل کارگردان‌است نه‌مشکل‌فیلمبردار. داستان همه چیز است .

منظور من اینست کــه یك کارگردان فیلمش را به صورت یك ساختمان درفکر تنظیم میکند و برای ساختن قسمت‌های مختلف آن ازهنرپیشه و فیلمبردار ودیگران کمك میگیرد. هنرپیشه باید نقشی را که او درذهن پرورانده نشان دهد ، فیلمبردار نوری راکه او میخواهد فراهم آورد و غیره .

* «بخش‌ویژه» گاوراس ، در بخش «جشنواره جشنواره‌ها»ی چهارمین جشنواره جهانی فیلم تهران نمایش داده شد.

بالا : «کوستاگاوراس» صحنه‌هائی از فیلم را کارگردانی می‌کند.
پائین : نمائی از فیلم «بخش ویژه».

Yasujiro Ozu

یاسوجیرو ازو

سینماگری از ژاپن

نوشته : لاری اسمیت

ترجمه : مسعود مدنی

فیلم‌های «ازو» دارای ریتم بسیار کندی هستند . دقیقه‌ها به سکوت می‌گذرند و غالباً آدم‌ها پنج‌دقیقه تمام یکدیگر را خوش‌آمد می‌گویند . درحقیقت همین ریتم کند است که تا حدی بحساب شهرت«ازو» بعنوان ژاپنی‌ترین کارگردان‌ژاپن گذاشته می‌شود . «کوروساوا» غربی‌ترین کارگردان مؤلف ژاپنی می‌تواند در فیلم «مکبث» عناصری از تئاتر نو و یا درفیلم «یوجیمبو» عواملی ازنمایش کابوکی بگنجاند، ولی درهیچیك ازلحظات فیلم‌های«کوروساوا» بیننده فضای تئاتر نو یا کابوکی را کاملاً احساس نمی‌کند . اما در مورد «ازو» تمامی لحظات یك فیلم او دارای فضای کند وبی‌نهایت به شیوه تئاترهای کلاسیك ژاپن است .

این بیشتر تئاتر نو است که باکارهای «ازو» گره میخورد . اما هردو سبك سنتی تئاتر ژاپن درعنصرسادگی‌وبی‌پیرایگی مشترکند. در فیلم « علف‌های هرزه » ، « ازو » به قیمت نادیده انگاشتن سکوت و صلابت«تئاتر نو» تمام جزئیات ، «تئاتر کابوکی» را در فیلم زنده می‌کند . از طرفی این ویژگی درفیلم طبیعی است ، چرا که فیلم «علفهای هرزه» درباره بازیگران تئاتر کابوکی است . اما ویژگی واقعی کارهای «ازو» اعتدال است .

ولی بگذارید با آنچه‌باید، روبرو شویم . بله یکنواختی غیرقابل گریزی در فیلم‌های «ازو» دیده می‌شود . من فکر می‌کنم ، غالب سینماروها گرچه خودرا مجبور می‌بینند به استعداد «ازو» اعتراف کنند ، آگاهانه یا ناآگاهانه از او احتراز می‌نمایند . اما من یکی هرگز چنین اجباری را در خود احساس نکرده‌ام وبرایم اشکالی ندارد که اعتراف کنم ، «آنتونیونی» و «برگمان» واقعاً حوصله را سر برده‌اند . با آن که خودرا برای ریتم کند فیلم‌های «ازو» آماده می‌کنم ، هرگز خودرا ازاو دور نگاه نمی‌دارم چرا ، نمی‌دانم . چه چیزی درکار اوست که یکنواختی‌اش را قابل اغماض وریتم آن را خارج از موضوع قرار می‌دهد ؟ فقط بخاطر ماهیت و ارزش‌کار ، یا عالی بودن شخصیت‌ها ، یا تدوین ، یامیزانسن اثر نیست . هیچ‌کدام ازاین عوامل آنقدرنیستند که بتوانند یکنواختی فیلم را جبران کنند .

معدودی خصوصیت‌های بی‌نظیر در«ازو» هست که احتمالاً دلیل اصلی‌جذابیت فیلم‌هایش را تشکیل میدهد . اولین خصوصیت که ظاهراً بنظر آدم خیلی بدیهی می‌آید ، این است که به غیر ازیکنواختی فراوان ، عنصری که «ازو» در آن به‌خطا رفته باشد .

هنرمندی‌که کارش تمامی انرژی وحو... بیننده‌را طلب می‌کند، بهتر است مشتاقان صبر خود را با انرژی بی‌نقص پاداش دهد . «ازو» قطعاً همین کاررا می‌کند . تنها انتظار من‌در میان ، موزیك متنی است که او برای‌فیلم‌هایش انتخاب می‌کند . موزیکی شدید و غیرقابل‌تحمل ولی به غیر ازاین موضوع مورد دیگری دیده نمی‌شود . موزیك حواس بیننده را چنان مغشوش نمی‌کند . نگاهی به شخصیتهای «ازو» می‌اندازیم، بسیاری ازآن‌ها، شخصیت‌هائی‌آرام متین و پیچیده هستند ، بدون آنکه بخاطر قراردادهای سینمائی اسرارآمیز شده باشند وقتی این شخصیت‌ها خودرا ازطریق کلمه وعمل روی پرده آشکار می‌کنند ، نتیجه حاصل مسحورکننده‌ایست . زنی در فیلم «داستان توکیو» هست که یك بعدی بنظر می‌آید این زن ملاحظه‌کار وخوش‌نیت است ودربرخورد با نسل قدیمی رفتاری مؤدبانه دارد . اودرفیلم وظیفه‌ای ندارد جز مقابله با لفاظی‌های احمقانه وتکبر اطرافیانش . وقتی زنی سمپاتیك و جوانتر ، نزدیك به انتهای فیلم می‌گوید که: «زندگی یأس‌آور است .» خواهر بزرگش جواب می‌دهد : « بله همینطور است . » این جواب نیز پشت همان لبخند شیرینی که درتمام طول فیلم برلب زن دیده می‌شود . آرمیده است ، اما خودشناسی و مصالحه باهستی که ازاین اعتراف به کمبودها آشکار می‌شود . عمیق‌ترازآنست که بسادگی درك شود . این نحوه شخصیت پردازی نیز بازهم کلاً ژاپنی بودن «ازو» را می‌رساند . تمام وجود شخصیت قهرمان او پنهان است و فقط بعضی اشاره‌های مختصر می‌توانند آنهارا برای‌بیننده آشکارکنند دراینجا هم اعتدال فراتر از همه‌چیز است .

اگرشخصیت قهرمان در کار «ازو»تنها عاملی است که بلادرنگ بیشترین تأثیر را بر بیننده باقی می‌گذارد ، تکنیك سینمائی و بازی‌هائی که او از بازیگران اخذ می‌کند ، نیز در سطح کمال هستند . بعضی‌ها ممکن است به فیلم‌های «ازو» حمله کنند که اساساً تئاتری است تاسینمائی . چرا که حتی خود من هم ، مقاله را با مقایسه کار اوباتئاتر ژاپن، بخصوص تئاتر نو آغاز کردم . این دید از کارهای «ازو» استعداد بی رقیبی را که وی در مونتاژ دارد ، کاملاً نادیده می‌گیرد . نمونه خوبی ازکار مونتاژ «ازو»کات‌های فراوان او از شخصیت‌ها ، به محیط اطراف آنهاست . درفیلم «داستان توکیو» حداقل شش‌کات مؤکد به منظره دودآلود شهر «توکیو» وجود دارد که درلحظات مختلف فیلم جای داده شده است .

این کات‌ها نظیر وایپ‌های «کوروساوا» فقط برای تغییر صحنه ، شخصیت و یا فصل درفیلم نیامده‌اند .

درست برخلاف آن که بنظر می‌رسد ، این قطع‌ها هیچوقت بدون منظور در فیلم قرار نگرفته‌اند . در فیلم «داستان توکیو» که سستی روابط درآن مستقیماً به غربی شدن صنعتی شهر «توکیو» بستگی پیدا می‌کند ، مونتاژ این مفهوم را میرساند که انسان امروز یك پدیده شهری است . درفیلم «بعدازظهر پائیزی» ، قطع‌ها به زمین بیس‌بال» بدون آنکه برای نمایاندن عاملی از زندگی قهرمان اصلی بکار گرفته شده باشند ، ورزش‌مورد علاقه‌نزدیکترین دوست قهرمان فیلم را یادآوری‌می‌کنند. مونتاژ دراین فیلم ، نظامی کلی برای عوامل اصلی فیلم مهیا می‌کند . بدین ترتیب زمین بیس‌بال که در فصل‌های مختلف نشان داده می‌شود ، عاملی است که فقط شخصیت بخصوصی را در ذهن تداعی می‌کند . این نما در حقیقت کارت احضار این شخصیت است .

این کار مونتاژ دربیان فضای یك محل جهت یادآوری یك‌شخصیت ، مارا به‌استعدادهای دیگر «ازو» رهنمون می‌شود . توانائی «ازو» در تشریح اساس و فضای یك فرهنگ کامل است . انجام این کار برای یك هنرمند ژاپنی بعدازجنگ چندان ساده نیست .

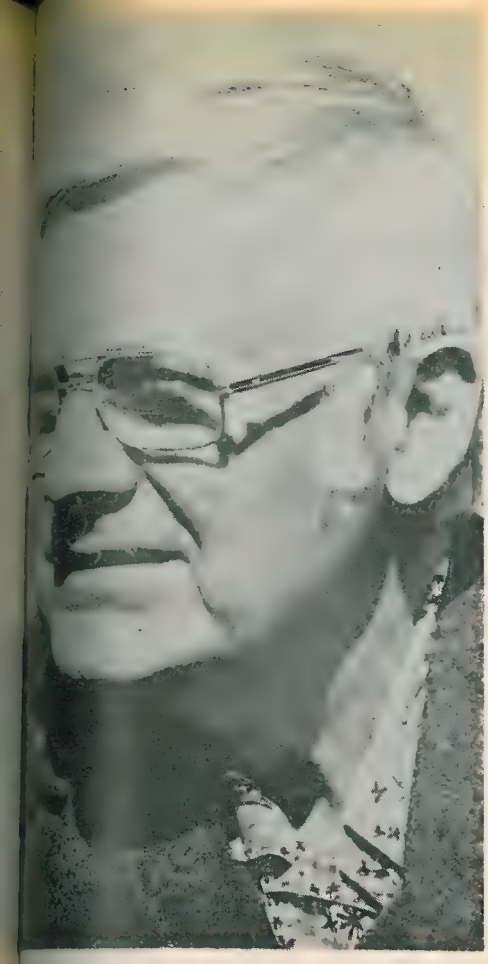
بخصوص برای هنرمندی که ارزش‌هایش، سنتی وریشه‌دار باشد . بدین ترتیب مسئله مورد توجه «ازو» نه تنها تشریح بافت جامعه‌ای در حال تغییر است ، بلکه دوری ازیاوه‌گوئی و بدبینی کسی هم هست که شاهد از دست رفتن چیزهائی است که بسیار ارج می‌نهد البته «ازو» هیچوقت کاملاً عینی‌نگر نیست . اگر او عینی‌نگر بود نمی‌توانستیم او را سنت‌گرا یا دارنده ارزش‌های توصیف‌پذیر بدانیم . ولی با این همه معیارهای «ازو» و ضد غربی بودنش با اعتدال واحتیاط فراوان بر بیننده آشکار می‌شود . در فیلم «داستان توکیو» عنصر نفرت آشکارا احساس می‌شود ، چرا که داستان فیلم آن‌را به تنهائی‌می‌رساند . واقعی‌سنت‌گرائی «ازو» حتی درفیلم «داستان توکیو» میزانسن اوست . همانطور که شخصیت‌های «ازو» را می‌توان از طریق حرکات آنها شناخت ، بهمین ترتیب هم طرز فکر «ازو» را نسبت به غرب می‌توان ازاشیاء کوچك و غالباً به سختی قابل تشخیص نماهایش فهمید . جعبه «بریلو» (یك محصول آمریکائی) که درفیلم «داستان‌توکیو» روی زمین آشپزخانه افتاده ، شکل‌پذیری و تهی بودن غرب را می‌رساند ، همچنین کمك می‌کند تا احترام و رابطه متقابلی که میان نسل‌های مختلف که زمانی در جامعه ژاپن عاملی طبیعی بود ، از میان برود .

یك مورد جالب درباره فیلم‌های «ازو» این است که افراد و پدیده‌های مورد انتقاد ونفرت او ، هیچوقت تا حدشخصیت‌هائی که وی آنهارا دوست دارد وازایشان خوشش می‌آید ، توجه را جلب نمی‌کنند . ازاین‌رو شوهر آرام و غالب اوقات سر براه فیلم «طعم چای بعدازبرنج» بسیاربیشترازهمسر بداخلاقش جلب توجه میکند . شخصیت‌های مورد توجه تماشاچی در فیلم «داستان توکیو» بمراتب بیشتر از همتاهایشان و شخصیت اصلی فیلم «بعدازظهر پائیزی» توجه را جلب می‌کنند و رفتارشان کمتر قابل پیش‌بینی است . این موضوع که آدم‌های خوب درفیلم «ازو» جذابتر ازآدم‌های بد داستان هستند ، به دلیل سنت‌گرائی «ازو» است . یکی از صفاتی که «ازو» در بشر ارج می‌نهد ، اعتدال و تسلیم است . اینکه آدم بتواند آنچه دراطرافش می‌گذرد ، درك کرده و قبول کند ، خواه بآرامی بفهمد که نمی‌توان آنرا تغییر داد ، یا از آن نظیر یك موهبت خوب بشری لذت برد . اینکه آدم بتواند به آرامی پدیده‌ای را قبول کند ، خصوصیت جالبی است و ازهمین رو قهرمان زن ومرد «ازو» جالب توجه هستند . زیرا که بدخلق‌های از خود بیگانه و ازخودبیگانگی به اندازه کافی برایمان آشنا هستند .

بالاخره موتیف‌های بخصوصی در کارهای «ازو» هستندکه زمان‌ومکان خودرا تحت‌الشعاع قرار میدهند . به همان طریق که آنها وضع ژاپن بعدازجنگ را روشن می‌کنند ، درعین‌حال ازآن هم فراتر می‌روند . یکی از این موتیف‌ها که دائماً درکارهای «ازو» دیده می‌شود ، عمل «تغییر وتحول» است . نام بعضی از فیلم‌های «ازو» را درنظر بگیریم : «آخر بهار» ، «بعدازظهر پائیزی» ودیگر فیلم‌ها . در فیلم «بعدازظهر پائیزی» ، هم مضمون خانواده وهم مضمون مرگ هردو دیده می‌شوند . مضمون مرگ درفیلم ناپیدا و نهفته است . فقط احساس می‌کنیم ، نمی‌بینیم که قهرمان‌فیلم دارد املاکش را قبل از مرگ سروسامان میدهد . در فیلم «داستان توکیو» هم «تغییر و تحول» دوبرابر است . هم مرگ هست و هم از دست دادن‌بچه‌ها. ازدست‌دادن بچه‌ها در فیلم «علف‌های هرزه» نیز محسوس است . در حقیقت شاید «ازو» تنها هنرمندی است که سرخوردگی حاصل از دست دادن بچه‌ها را نوعی «تغییر و تحول» می‌داند . در فیلم «داستان توکیو» مرگ و از دست دادن بچه‌ها ، تقریباً دو مضمون ازهم جدا ناشدنی هستند . در فیلم «علف‌های هرزه» پدر ، بعداز جدائی از پسرش ، پریشانی‌ها و اضطراب‌های تازه‌ای برای خود پیدا می‌کند .

در فیلم «داستان توکیو» از دست دادن بچه‌ها ، از نارسائی‌های ارتباط افراد ناشی میشود . در فیلم «علف‌های هرزه» جدائی‌نتیجه طبیعی رشد و بلوغ است . هم پدر و هم پسر گرچه دردآور ولی بالاخره ازهم رها می‌شوند. البته «ازو» سنت‌گرتر از آن است که این نوع خلاصی ورهائی را ارج نهد . اما فیلم «علف‌های هرزه» یك فیلم غیر معمول «ازو» است . این فیلم هدفش تشریح اضمحلال تراژیك‌ارزش‌های ژاپن نیست . «ازو» دراینجا بطور غیر معمول با چیزی اصلاً هرزه و فاسد سروکار دارد . بخاطر داشته‌باشیم که اسم فیلم «آفتاب‌گردان‌های هرزه» نیست واین‌موضوع که «ازو» شخصیت‌های فیلم «علفهای هرزه» را دوست دارد ، روشن می‌کند که سنت‌گرائی او تحت تأثیرهیچ‌گونه کوته‌فکری مخربی قرار نگرفته است . آنچه درمورد فیلم جالب است این است که «علف‌ها» بازیگران تئاتر کابوکی هستند . بدین ترتیب «ازو» بی‌سروصدا ، فرهنگ تئاتر سیار ژاپن‌را به تمسخر می‌گیرد . شاید «ازو»ی سنت‌گرا ، علیرغم آنچه توجهش به مسئله خانواده نشان می‌دهد بیشتر یك محافظه‌کار است . بعبارت دیگر این سنت‌گرا که نزدیکی‌هایش مسلماً بیشتر با جنبه اعتدالی شیوه تئاتر کابوکی است ، خشونت فراوان موجود دراین تئاتر را همانطور می‌بیند که ما «نمایش دوافروشان غرب»را ، به هرصورت فیلم «علفهای هرزه» یك اثر کاملاً فوق‌العاده است . توجه «ازو» به عمل «تغییر وتحول» توجه بیشتر اورا به‌خانواده می‌رساند . البته این که گفته شود ، بیشترین توجه «ازو» معطوف به مسئله‌خانواده‌است ، عقیده‌ای کلیشه‌ای وگمراه‌کننده است . زیرا خانواده خود هسته جامعه است وازاین‌رو بنوبه خود یك نمونه کوچك بی‌زحمت است که می‌توان در آن شکل و فضای کلی جامعه بزرگتر را دید . همیشه

«ستسوکوهارا» درنمائی از فیلم «داستان توکیو».



درفیلم‌های «ازو» ، مقصود اصلی ، جامعه‌بیرون خانواده است .

در فیلم «داستان توکیو» غرب‌زدگی مثل دشنه‌ای برسر خانواده سایه افکنده است . در «بعدازظهر پائیزی» که خانواده دارای اتحاد و رابطه متقابل عاطفی بیشتری است ، هنوز هم صخره مهیب غرب ، نه بطور مستقیم، بلکه بطور غیرمستقیم ، در همه‌جا حاضر است. دراین فیلم که در سال‌های دهه ۱۹۶۰ ساخته شده ، حقیقت تلخ جنگ جهانی دوم هرگز فراموش نمی‌شود .

جنگ وشکست ژاپن درآن موضوع مکرر صحبت‌های افراد را تشکیل میدهد . مضحك بودن فراوان این گفتگوهای راجع به عملیات جنگی ، از عذاب روحی که این شخصیت‌ها از به خاطر آوردن در خود احساس می‌کنند ، نمی‌کاهد . بازهم این عذاب روحی در فیلم آشکار و صریح نیست . همیشه مخفی و پنهان است . اما ازحرکات وکلمات ناتمام فهمیده می‌شود . در فیلم «بعدازظهر پائیزی» مقدار زیادی شراب ساکی نوشیده میشود که این موضوع هم در حد خودش نشان میدهد که فشار اضطراب‌های ناشی از غرب زدگی بر شخصیت‌ها تا چه حد است . شخصیت اصلی این فیلم که مثل همه شخصیت‌های دیگر «ازو»، نزدیك به قهرمان ایده‌آل است ، دائماً مست به خانه می‌آید . موقعیت خانواده خوب است ، ولی مهر واقعی «ازو» ، جامعه‌ای غرب‌زده که خانواده را فرا گرفته و بدرونش رسوخ می‌کند، بتدریج اورا به مشروب خوردن می‌کشاند .

فکر می‌کنم ، حالا بتوانم ، شروع کنم به تشریح شیوه‌ای که از طریق آن هنر « ازو » خستگی‌ویکنواختی فراوانی راکه بهمراه دارد، تحت‌الشعاع قرار میدهد . تا بحال کشف کرده‌ایم که چطور غرب‌زدگی از نظر «ازو» جامعه ژاپن را تحقیر کرده است . ولی هرچقدر مونتاژ ، یا روانشناسی شخصیت‌ها ، یا میزانسن بطور برجسته‌ای این اضمحلال را بازگو کند ، هیچکدام نمی‌تواند پاسخگوی دوساعت و نیم ریتم کند و عذاب‌آور فیلم باشند ، آنچه پاسخگوست ، دید تراژیك «ازو» ازهستی‌است، که حتی درفیلم‌های شاد او نیز محسوس است. این دید جنبه جهانی دارد و بدین ترتیب کمتر با غرب‌زدگی ژاپن رابطه پیدا می‌کند .

درواقع «ازو» همیشه از تجاوز غرب به شرق گله ندارد . شوهر در فیلم «مزه چای بعداز برنج» یك شخصیت دیگر ایده‌آل«ازو» تا حد زیادی شبیه به مردی است که لباس خاکستری به تن دارد . ولی اگر غربزدگی‌فقط چگونگی تراژدی ژاپن «ازو» را تشکیل میدهد ، آدم هنوز می‌تواند احساس کند که «ازو» تراژدی را بدون جعبه «بریلو»می‌بیند. جوهر دید تراژیك «ازو» جنبه جهانی دارد .

این دیدتراژیك بانقائص شوم شخصیت‌ها، دسته خوانندگان کر ، معماهای ابوالهول ویا مراکشی‌های غرغرو سروکاری ندارد این دید تراژیك ، حتی یاوه‌سرائی‌های اکسپرسیونیستی امثال «برگمان» را هم دربرندارد ، دید«ازو» ژرف‌تر از هرنوع زمینه جامعه‌شناسی است و غرب‌زدگی ژاپن فقط تراژدی و محیط وقایعی را مشخص می‌کند که تراژدی درآن به پیش می‌رود . اما دید تراژیك «ازو» دقیقاً چیست ؟ یك مقایسه دقیق دراین لحظه می‌تواند ، بسیار به‌کمك مابیاید. در «گذر به‌هند»، «فارستر» یك دوگانگی بخصوص جامعه‌شناسی را ، عدم توافق استعمارگر واستعمار شده را بکارمی‌گیرد، تا نشان دهد ، تراژدی بشر متمدن ، این حقیقت است که موانع همیشگی ارتباط ، نژاد ، زبان وحتی احساس عاطفی غیرقابل حل هستند . «ازو» یك دوگانگی بخصوص جامعه‌شناسی‌دیگر که «غرب زدگی» ژاپن است ، درست بودن این تراژدی را به ثبوت می‌رساند . فیلم«داستان توکیو» بهترین نمونه این دید تراژیك در خالص‌ترین شکل آن است . «ازو» می‌گوید وقتی عواملی بی‌ربط ، مارا در موج‌هائی که از کنترل ما خارجند ، هرلحظه به شرق وغرب می‌برند ، چگونه می‌توان دست به جائی رساند. یا شاید این تراژدی خود اساساً با فرهنگ رابطه‌ای ندارد . شاید تراژدی فقط دراین حقیقت نهفته باشدکه از دو موجودی که میخواهد یکدیگر را دوست بدارند ، یکی باید من من‌کند و دیگری نتواند صدای من من اورا تحمل کند . این تراژدی واقعی است و «فارستر»ها و «ازو»ها تراژدین های واقعی هستند .

نقل از : TAKE ONE

■

رابرت وایز یکی از موفق‌ترین کارگردانان هالیوود در ۱۰ سپتامبر ۱۹۱۴ درونچستر ایالت ایندیانا متولد شد . اوکار سینما را با پادوئی دراستودیوی RKO شروع کرد ، شش ماه بعد به سمت دستیار «کی‌وود» رئیس بخش تنظیم افکت‌های صوتی منصوب شد و بعنوان کارآموز تنظیم صوت آغاز به کار کرد ، بعداً به مقام تنظیم‌کننده‌ی افکت‌های صوتی ، ادیتور موسیقی ، دستیار مونتاژ و مونتور ارتقاء یافت. و طی این مرحله از کار خویش مسئولیت مونتاژ «همشهری کین» و «آمبرسون‌های باشکوه» را که از آثار «ورسن ولز» بودند به‌عهده داشت .

«وایز» با فیلم «داستان وست ساید» اسکار بهترین فیلم و بهترین کارگردان را دریافت کرد (این فیلم رویهم ده اسکار گرفت) فیلم «آوای موسیقی» (درتهران : اشکها ولبخندها) او یکی از پرفروش‌ترین فیلم‌های تاریخ سینماست .

«روزی که زمین ازحرکت باز ماند» ، «کسی آن بالا مرا دوست دارد» (درتهران : قدرت جوانی)، «میخواهم زنده بمانم» و «دانه‌های شن» ازآثار معروف او هستند . آخرین فیلم رابرت وایز«هیندنبورگ» نام دارد .

رابرت وایز
از
آغاز
تا
امروز

از : رالف اپلبام

ترجمه : عبدالله تربیت

ــ همکاری شما با «اورسون ولز» چگونه بود ؟

وایز : هیچکس نمیتوانست برای مدتی طولانی با «اورسن ولز» میانه خوبی داشته باشد رفتار تند او گاهی اوقات چنان باعث خشم میشد که آدم دلش میخواست بگوید «گور پدرت» واز کار دست بکشد . اما قبل ازاینکه فرصت این‌کار پیش بیاید او با چنان ایده یا پیشنهاد درخشانی سرمیرسید که ممکن بود چشمان آدم از حدقه خارج شود ! بهرحال این قضیه مهیج ورنج‌آور ، محرك وجنون‌آور بود . یکی از بزرگترین تأسف‌های من در دوران کارم در سینما و برای خود سینما اینست که اورسن هرگز این فرصت را نیافت که از استعدادش بهره‌برداری کامل کند .

ــ اگر حافظه‌ام یاری کند ، شما یك‌بار «ولز» را یك شخص بی‌انضباط توصیف کرده بودید .

وایز : این بعداز «همشهری کین» اتفاق افتاد که او با تمام وجودش درگیر فیلم بود . این فیلم همه زندگی او بود وبنظر من این امر در فیلم هم مشهود است .

ولـی او هنگام ساختن «آمبرسون‌های باشکوه» برنامه رادیوئی هفتگی «لیدی استر» را هم در دست داشت . بعد جنگ شروع شد و دولت به او پیشنهادکرد تا فیلمی درامریکای جنوبـی بعنوان قسمتی از سیاست همزیستی مسالمت‌آمیز آنها بسازد . اورسن فکر تازه‌ای به سرش افتاد ، از آنجائیکه او فیلم دیگری به RKO بدهکار بود تصمیم گرفت با رفتن به امریکای جنوبی این حساب را تسویه کند . باین ترتیب او درحالیکه هنوز مشغول فیلمبرداری «آمبرسون‌های باشکوه» بود «سفر به درون ترس» را نیز در دست گـرفت . اورسن «آمبرسون‌ها» را در اوقات روز کارگردانی میکـرد وشب‌ها به « سفر به درون ترس » میپرداخت و در روزهای تعطیل آخر هفته نمایش رادیوئی «لیدی استر» را برای هفته آینده ضبط میکرد . او همه‌جا حضور داشت و همه چیز ازاین بابت دچار اشکال بود .

ــ «ولز» شکایت کرده است که حالت کلی«آمبرسون‌های باشکوه» در مرحله‌ی‌مونتاژ دگرگون شده است . نظر شما دراین مورد چیست ؟

وایز : فکر میکنم که دراین باره باید کمی توضیح داد . همانطور که گفتم «ولز» قبل از اتمام مونتاژ فیلم به امریکای جنوبی رفت . قرار براین بود که من بعداً به محل اقامت او پرواز کنم ونسخه تکمیل شده را به‌او نشان دهم ، ولی همان وقت تمام پروازهای

غیرنظامی ممنوع شد وما مجبور شدیم که فقط یك نسخه فیلم را برای او بفرستیم . ما فیلم را درجلسات نمایش آزمایشی در لوس آنجلس نشان دادیم وعکس‌العمل بسیاردردناك بود ، تماشاگران به فیلم میخندیدند و دسته دسته ازتالار نمایش خارج میشدند . آن شب‌ها از بدترین اوقات زندگی من به حساب میآید ولی RKO فیلمی داشت که نزدیك یك میلیون‌ونیم دلار خرج تهیه آن کرده بود وآنها حداقل ، انتظار فیلمی را داشتند که تماشاگران را تا پایان در سالن سینما نگهدارد . بنابراین بهترین کاری راکه از دست ما برمیآمد با ماتریال «اورسن ولز» انجام‌دادیم، هرچندکه مجبور بودیم برای‌بهبود فیلم قطع‌ها و پیوندهائی جدیدی بعمل بیاوریم. واحتمالاً ۳۰ الی ۳۵ دقیقه از طول اصلی فیلم کاسته شود . ما چند صحنه‌ی ارتباطی و یك پایان جدید ساختیم که کارگردانی آنها را «فردی فلك» مدیر اکیپ ، بعهده داشت . باید اذعان کنم که بعنوان یك اثرهنری فیلم اصلی «اورسن ولز» بهتر بود ولی ما با واقعیت تقاضاهای استودیو روبرو بودیم . همان قضیه‌ی کهنه هنر در مقابل تجارت . اما ازآنجائیکه «آمبرسون‌های باشکوه» درطول سال‌هائی‌که‌از ساخته شدن آن گذشته بصورت یك اثر نیمه کلاسیك درآمده است فکر نمیکنم که ما لطمه‌ی شدیدی به کار «اورسن ولز» زده باشیم .

بنابراین من ازکاری کـه تحت شرایط موجود انجام دادیم دفاع میکنم و خدا شاهد است ما تمام سعی خودمان را بکار بردیم که تا سرحد امکان اصالت کار او حفظ شود ولـی باوجـود این مطمئن هستم کـه اگر «اورسن ولز» در مونتاژ دخالت ونظارت داشت نتیجه عالی‌تر میشد .

ــ فکر میکنم شما در مراحل اولیه‌کارتان بعنوان یك مونتور صحنه‌هائی مربوط به«واحد دوم» را برای فیلم‌هائی که مونتاژ آنها بعهده شما بوده کارگردانی کرده‌اید ؟

وایز : بله . این اولین آشنائی من بـا کارگردانی بود . هنگامی که وارد کار سینما شدم فکر کارگردان شدن درسرم نبود ولی اگر شخص مدتی به کار مونتاژ اشتغال داشته باشد ، درصورت جاه‌طلب بودن به کارگردانی کشیده خواهد شد . من چند صحنه تکراری ساختم و صحنه‌هائی را هم که بعداز خاتمه فیلمبرداری لازم میشد وکارگردان اصلی دردسترس نبود اضافه میکردم . من حتی چند صحنه‌ی کوچك با هنرپیشگان اصلی ــ جان گارفیلد و مورین اوهارا درفیلم «گنجشگ سرنگون» کارگردانی کردم و البته چند صحنه از «آمبرسون‌های باشکوه» را هـم ساختم . بنابراین من ذوق کارگردانی‌داشتم واحساس‌میکردم که‌کارگردانی قدم بعدی من است .

«سوزان هیوارد» درنمائی از فیلم «میخواهم زنده بمانم».

ـ اندکی بعد شما مورد توجه «وال لیوتون» قرار گرفتید ، تهیه‌کننده‌ای که بنظر من احتمالاً بزرگترین تأثیر را روی کار شما بعنوان یك کارگردان گذاشت .

وایز: «وال» برای «دیوید سلزنیك» یك ادیتور داستان بود و قبل از آن بعنوان یك نویسنده فعالیت میکرد . RKO اورا استخدام کرد تا فیلم‌های ترسناك تازه‌ای تهیه کند ، فیلم‌های ترسناك روانی که بیننده هنگام تماشای آنها صداهائی میشنود وسایه‌هائی می‌بیند ولی ازغول و شبح وغیره خبری نیست . نظریه‌ی بزرگ «وال» در آن روزها این بود که بزرگترین ترس همانا ترس ازچیزهای ناشناخته است . من مشغول برش «نفرین آدم‌های گربه‌ای» برای او بودم . به دلیل مشکلات زمانی و مالی درمورد کارگردانی آن اشکالی پیش آمده‌بود. بنابراین ازمن خواستند که کاررا تحویل بگیرم. وی همچنین به دستیاران من «ژاك تورنر» و «مارك رابسن» نیز فرصت کارگردانی داد . «وال» یك مرد فوق‌العاده بود و ما بارها درمورد تهیه کننده‌ها بخصوص تهیه‌کننده‌های هالیوود که فقط تاجر هستند وهیچ خلاقیتی را ارائه نمیدهند صحبت کرده‌ایم . من با تهیه‌کننده‌هائی مانند «لیوتون» و «جان‌هاوسمن» کار کرده‌ام که آدمهائی فوق‌العاده خلاق هستند وسهم عمده‌ای در فیلمنامه‌ها ، کارگردانی و سایر جنبه‌های فیلم‌های خودشان دارند .

مثلاً «میخواهم زنده بمانم !» به «والتر وانجر» تعلق داشت فکر داستان به ذهن او خطور کرد دوسال‌ونیم قبل ازساخته شدن فیلم سراغ من آمد . شاید بدانید که تمام پرده آخر فیلم یعنی سپری کردن شب درسلول مرگ و مراسم اعدام در صبح بعدی بیش ازهرچیز توجه مرا جلب‌کرده بود. من به والتر گفتم «خدایا ، اگر مردم از داستان‌های ترسناك خوششان میآید ، بیا ترس واقعی را به آنها نشان دهیم ، زیرا این همان چیزی است که باید باشد !»

من درآن موقع گرفتار فیلم دیگری بودم ووالتر یك فیلمنامه‌ی ۳۰۰ صفحه‌ای از «دان منکیه ویتس» دریافت کرد که مناسب نبود . ولی او منصرف نشد وحتی توانست «سوزان هیوارد» را بدون خواندن فیلمنامه به امضای قرارداد راضی کند . بهرحال وجود این‌فیلم مرهون «والتر وانجر» است .

ـ میگویند «میخواهم زنده بمانم!» از نقطه نظر داستان و تهیه مورد علاقه فراوان شما است .

وایز : بله . و همچنین فیلم «تشکیلات» The Setup ـ «تشکیلات» بخاطر کسانی که با من همکاری داشتند بسیار شخصی بود : «باب رایان» که دوست عزیز ونزدیك من بود ، «دیك

بالا : «پیتر فاندا» ، «لیندسی واگنر» درفیلم «دوآدم».
پائین : «رابرت وایز» به‌هنگام کارگردانی فیلم «آندرومدآ».

گولستون» که آنرا تهیه کرد و «آرت کوهن» که این نخستین فیلمنامه‌ی او بود . بنابراین من خاطراتی خوش و احساسات شخصی درباره این فیلم دارم .

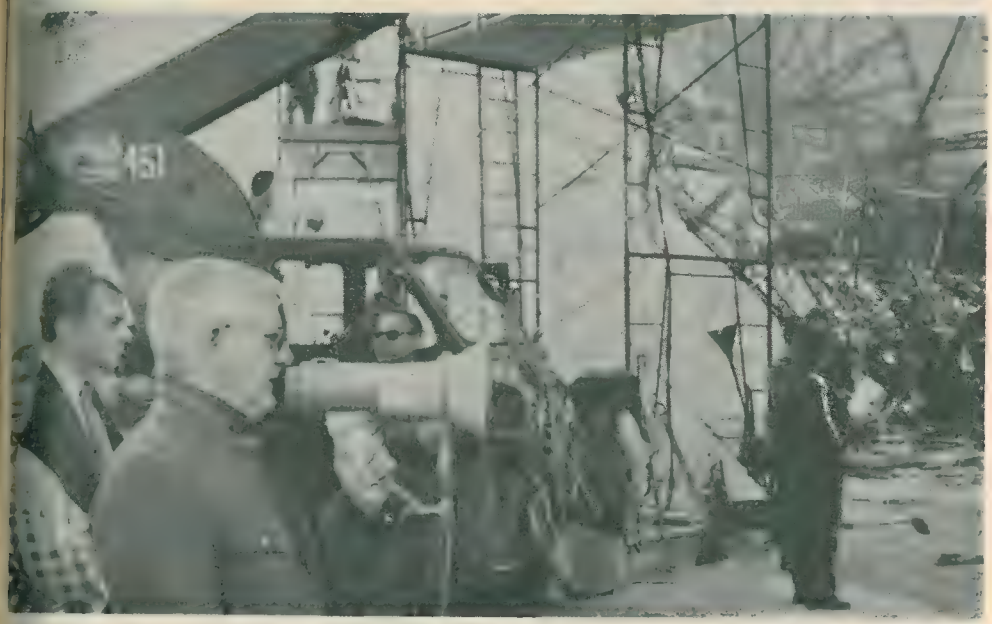
«میخواهم زنده بمانم!» مورد خاصی‌است زیرا من بشدت گرفتار تکمیل فیلمنامه بودم . من باکسانی‌که درماجرا نقشی‌داشتند مصاحبه‌های زیادی انجام دادم : پرستاری کـه شب را با «باربارا گریهام» گذراند و من حالت وچگونگی آن صحنه‌هارا مدیون او هستم ، وکشیشی که سر نخ به‌من داد تا پرده آخر فیلم را به آن صورت دراماتیزه کنم (یعنی گرفتن جان‌یك‌نفر بطریق قانونی) . والبته من شخصاً به‌زنـدان «سن کوئنتین» رفتم تا شاهد مراسم واقعی یك اعدام باشم . من میدانستم که اگر بخواهم این موضوع را دردست بگیرم باید آنرا صادقانه مطرح کنم وجریان را به همان صورتی که بوده نشان بدهم . من دراین باره با زندانبان صحبت کردم واو باخواست‌ما دائر برنشان‌دادن واقعیت مجازات اعدام، که دورازذهن یك فیلمنامه‌نویس بود ، کاملاً موافقت داشت . روی این اصل یك روز صبح من همراه او مراسم یك اعدام را تماشا کردم . من میترسیدم که حالم بهم بخورد یا اینکه موقع تماشا خودم را یك هیولا حس کنم ، ولی خوشبختانه آن صحنه کاملاً آرام وبدون هیجان بود .

سپس وقتی که هنگام بازسازی آن صحنه با سوزان فرا رسید میدانستم که فضا چگونه است و حالت وکردار آدمها به چه صورت میباشد . ولی باوجود این ساختن آن سکانس هولناك‌بود ! آن صحنه‌ی کامل با سوزان در سلول مرگ ، و بخصوص صبح روز بعدکه اورا چندبار به اتاق گاز میبرند و برمیگردانند و بالاخره اورا به صندلی می‌بندند ، چنان تأثیر بدی روی ما گذاشته بود که دوهفته وقت صرف فیلمبرداری آن کردیم .

ـ فیلم «هیندنبورگ» را چگونه آغاز کردید ؟

وایز : کتاب «مایکل ام مونی» که در سال ۱۹۷۲ منتشر شد دراختیار یونیورسال بود واستودیو فیلمنامه‌ای داشت که ازآن راضی‌نبود، روی این اصل از من خواستند که کتاب را بخوانم و نظرم را اعلام کنم . من تصمیم‌گرفتم این فیلم را بسازم زیرا دوچیز توجه مرا جلب کرده بود :

اول ، نتیجه‌ای که «مونی» بعدازگفتگو با بازماندگان حادثه و مطالعه‌ی گزارش‌هـای گروههای تحقیق اخذ کرده بود . اینکه سقوط «هیندنبورگ» دراثر خرابکاری یکی ازافراد گروه خدمه بود که عقاید ضد نازی داشت و میخواست این‌نماد عظیم رژیم نازی‌را نابودکند.



تصاویر بالا : بالا وپائین ـ دونما از فیلم «هیندنبورگ» وعکس وسط : «رابرت وایز» به‌هنگام کارگردانی نمائی از فیلم «هیندنبورگ».

البته او نمیخواست آنرا با آدم‌هائی که درآن هستند منفجر کند وهمانطورکه در فیلم می‌بینید کشتی هوائی درحال فرود آمدن در «کیك هورست» نیوجرسی بودکه آتش گرفت . دوم ، من شیفته‌ی عصر مسافرت باکشتی هوائی بودم. وقتی که درباره چگونگی سفر با یك کشتی هوائی بزرگ ، طرز زندگی درآن عصر ونحوه زیستن مسافران مطالعه کردم بکلی شیفته‌ی آن شدم . بنابراین فکر کردم کـه نقل داستان آخرین پرواز این کشتی وهمچنین بازسازی چگونگی احساس پرواز ازروی اقیانوس‌اطلس، دریك کشتی هوائی غول‌پیکر ، عالی خواهد بود .

ــ چه اندازه از داستان شما خیالی وچه اندازه آن واقعی است ؟

وایز : مانظریه‌ی خرابکاری را دراماتیزه کردیم . ولی درواقع این یکی ازشش‌نظریه‌ای است‌که در مورد علت انهدام «هیندنبورگ» عنوان شده است . نه گروه تحقیق ما و نه‌گروه تحقیق آلمانی‌ها هیچوقت نتوانستند علت اصلی سانحه را پیدا کنند . الکتریسیته ساکن ، حریق سنت المو ، نقص ساختمانی ، وخرابکاری همه بعنوان علت احتمالی حادثه مورد بحث قـرار گرفته‌اند . تحقیقات دولت ما ، علت احتمالی غیرقابل اثباتی ارائه داد ، الکتریسیته ساکن . ولی ازگزارش کمیسیون آلمانی متذکر میشد که چون هیچ‌یك از علل ممکنه به اثبات‌نرسیده است ، پس احتمال یك توطئه را نباید نادیده گرفت . بنابراین فکر میکنم که این نظریه همان اندازه درست باشد که نظریات دیگر هستند .

درمورد کاراکترها و طرح داستان باید بگویم‌که هفتاد الی هفتادوپنج درصد آن واقعی یا حداقل مطابق یك کاراکتر حقیقی ، موقعیت حقیقی یا جـریان حقیقی بوده است . مثلاً کاراکتری که «جرج سی اسکات» آنرا بازی میکند با توجه به وجود یك سرهنگ اطلاعات نیروی هوائی آلمان است‌که به‌این سفر فرستاده شده بود تاهرگونه توطئه‌ی احتمالی را کشف کند . در آن زمان احساسات ضد نازی در همه‌جای دنیا وجود داشت وچون آلمانی‌هـا «هیندنبورگ» را سلاح تبلیغاتی بزرگ خـود میدانستند تهدیدهای زیادی علیه آن دریافت کرده بودند . آنها در «گراف زیپلن» که سلف هیندنبورگ بود یك بمب پیدا کردند .

ــ گفته شد که شما دوسال روی این فیلم کار کرده‌اید .

وایز : درست است . من قبل از شروع فیلمبرداری مدت یك سال سرگرم مطالعه و تحقیق بودم . من حتی به آلمان رفتم وامیدوار بودم طرح‌هائی واقعی را که کشتی از روی آنها

بالا : داستان وست ساید ــ وسط : رابرت رایان ، دیوید کلارك درفیلم The Sete-up ــ پائین : نوای موسیقی (درتهران : اشکها ولبخندها).

ساخته شده بود پیدا کنم ولی آنها هنگام جنگ ناپدید شدند. بنابراین «ادوارد کارفاگنو» طراح هنری ومن درواقع مجبور بودیم آنرا قسمت به قسمت بسازیم چون جائی نبود که اطلاعاتی درمورد چگونگی ساختمان آن در اختیار ما بگذارد. من جستجویم را درواشنگتن وآرشیو ملی آغاز کردم و بعد به برلین، مونیخ وبالاخره به «فریدریش شافن» که «هیندنبورگ» درآنجا ساخته شده بود و یك موزه کشتی هوائی در آنجا وجود دارد پرواز کردم. آنها در آنجا یك صندلی، یك‌جفت عکس و یك نردبان داشتند، فقط تکه‌ها وقطعات درآنجا پیدا میشدند.

ــ اشکالات فنی شما چه بود؟

وایز: مهمترین مسئله این بود که چگونه باید «هیندنبورگ» را بازسازی کرد. این کشتی دیگر وجود ندارد و تنها چیزی که دراختیار ماست فیلم‌های خبری مربوط به آن میباشد. بنابراین من نزد «آلبرت ویتلاك» که نابغه‌ی حیله‌های سینمائی است رفتم و پس از مدتی بحث و گفتگو به این نتیجه رسیدیم که این کار را باید با یك طرح و نقشه دقیق انجام داد. بعبارت دیگر من قبل از اعلام موافقت خودم برای ساختن فیلم میخواستم مطمئن شوم که قادر هستیم ازنقطه نظر تکنیکی هیندنبورگ‌را بازسازی کنیم.

ــ با این همه تکنیسین‌های با استعداد هالیوود و تجهیزات پیشرفته‌ای که دراختیار شما بود مطمئن هستم بسیاری از سینماروها در لحظه‌ی انفجار هیندنبورگ که فیلم از رنگی به سیاه وسفید تبدیل میشود حیرت‌زده شده‌اند.

وایز: هیندنبورگ درتابستان سال ۱۹۳۶ یك سال در خدمت ایالات متحده امریکا بود. پروازی که در فیلم نشان داده میشود نخستین سفر مرحله‌ی دوم بود که معلوم میکند چرا یك فیلمبردار فیلم‌های خبری و «هرب موریسون» که آن ضبط رادیوئی مشهور را درباره چگونگی واقعه ارائه داد در آنجا حضور داشتند. بنابراین بخاطر فیلم‌های خبری بسیار جالبی که از انفجار موجود بود در همان آغاز کار، حتی با درنظرگرفتن استعداد فراوان متخصص‌های تروکاژ ما در هالیوود، به این نتیجه رسیدیم که برای بازسازی آن فاجعه‌ی هولناك راه دیگری نیست.

طبعاً اولین چیزی که مورد آزمایش‌قرار گرفت رنگ‌آمیزی فیلم‌های خبری سیاه وسفید موجود بود گرچه لابراتوار کار بسیار تحسین‌انگیزی انجام داد، رنگ حاصله طوری بود که گوئی دست یك آدم ناشی آن را رنگ کرده است. صدماتی که در طول سالیان گذشته به این فیلم‌ها وارد شده بود گرچه آنهارا واقعی جلوه میداد ولی بصورت رنگی قابل قبول نبودند. روی این اصل همان موقع‌تصمیم گرفتیم که در آن قسمت فیلم از سیاه وسفید استفاده‌کنیم تابتوانیم نماهای فیلم‌های خبری‌را هم بکار ببریم.

ما فیلم را با یك قسمت سیاه وسفید پرده کوچك شروع کردیم که قرار بود اعلام کننده نخستین پرواز سال دوم خدمت هیندنبورگ باشد واطلاعاتی درزمینه مسافرت هوائی و چگانگی تکامل آن به تماشاگران بدهد. چون بیشتر جوانان چیزی درباره آن دوره نمیدانند واشخاص سالخورده هم آنرا فراموش کرده‌اند. بنابراین چون فیلم را با سیاه وسفید شروع کرده بودیم احساس کردیم که رجعت به آن درپایان فیلم توجیه‌پذیر است. ما درمورد سقوط «هیندنبورگ» دچار مشکل دیگری هم بودیم زیرا اصل واقعه اززمان آتش گرفتنش درارتفاع دویست فوتی تا سقوطش فقط ۳۴ ثانیه طول کشید واین مدت برای ساختن یك سکانس کفایت نمیکرد. بنابراین به فکر افتادیم که اول با فیلم‌های خبری شروع کنیم، بعدتصاویر ثابت بکار ببریم وسپس داخل کشتی هوائی برویم و چیزهائی را که میتوانست درآن‌هنگام برای یك گروه معین ازکاراکترها اتفاق افتاده باشد نشان دهیم، بعد به قطعه‌ی دیگری از فیلم‌های خبری برگردیم، آنرا اندکی کش بدهیم، دوباره تصاویر ثابت بکار ببریم و دوباره به داخل برویم وبخش دیگری را نشان دهیم. باین ترتیب ما قادربودیم که یك سکانس ۹ یا ۱۰ دقیقه‌ای بسازیم و بخوبی ازعهده آن برآئیم.

ــ فکر نمیکردید مردمی که به فیلم‌های قبلی در زمینه‌ی وقایع فاجعه‌آمیز عادت کرده‌اند سکانس انهدام را در آغاز فیلم مأیوس‌کننده بیابند؟

وایز: «هیندنبورگ» یك فیلم فاجعه‌ئی معمولی‌نیست. یکی دیگرازمسائل فیلم ــ گذشته از مسئله‌ی فنی بازسازی هیندنبورگ ــ این‌بود که چگونه با موضوع روبرو شویم. زیرا همانطور که گفتید برخلاف فیلم‌های فاجعه‌ئی معمولی که سانحه خیلی زود روی میدهد و مابقی فیلم صرف نشان دادن چگونگی درگیری مردم با آن است، ما یك ساعت وپنجاه دقیقه فیلم را صرف رسیدن به فاجعه‌ی ده دقیقه‌ئی پایان فیلم کردیم. من از همان آغاز کار ازاین قضیه آگاه بودم ویکی از شرایط دیگر من برای ساختن فیلم این بود که بتوانم وسیله‌ای یاروشی پیداکنم تا نحوه‌ی بیان‌فیلم، علاقه‌ی تماشاگران را جلب کند وآنهاراتا پایانی که میدانستند اجتناب‌ناپذیرست بکشاند.

ــ درمورد استفاده ازمدل‌های کوچك برای صحنه‌هائی که حرکت شکوهمند «هیندنبورگ» را در آسمان نشان میدهد چه میگوئید؟

وایز: ما از چیزهای مختلفی استفاده کردیم. اول یك مدل کوچك ۲۵ فوتی خود کشتی هوائی بود که تقریباً تمام نماهای فیلم آنرا به یك طریقی بکار میگیرد. بعد از نماهای طولانی‌تر ــ مثلاً وقتی که کشتی ازمیان رعد وبرق عبور میکند و موقعی آنرا دردوردست می‌بینید ــ روی شیشه نقاشی شده بود. بطورکلی فکر میکنم حدود هفتاد نما ازکشتی داشتیم.

برای نماهای داخلی، قسمت‌های حقیقی داخلی را بازسازی کردیم: قسمت نشیمن اتاق غذاخوری، یك راهروی مجلل و زیبا با پنجره‌هائی که در یك سمت قرار داشتند و یك اتاق استراحت که پیانوی آلومینیومی کوچکی درآن قرار داشت، زیرا وزن درهیندنبورگ یك مشکل اساسی بشمار میآمد.

ــ بنظر میرسد که کاملاً شیفته‌ی اندیشه پرواز با یکی ازآن کشتی‌ها هستید.

وایز: هرطوری که فکرکنید این طریق مسافرت بسیار جالب توجه بود! درآن روزها مسافرت از فرانکفورت به «لیك هرست» دو روزونیم ودر مسیر بالعکس بدلیل وزش باد دو روز طول میکشید. سرعت کشتی درحدود ۷۵ مایل در ساعت بود ودر صورت مساعد بودن هوا میتوانست ۸۰۰ تا ۱۰۰۰ فوت اوج بگیرد. اگر شما دریك روز گرم برفراز خشکی بودید میتوانستید پنجره‌هارا بگشائید وهوای گرم از کنار شما عبور میکرد میتوانستید صدای پارس کردن یك سگ، سوت یك قطار، یا صدای اتومبیلی را که از پائین میگذشت بشنوید. اگر کشتی دیگری با این مشخصات بسازید که البته با گاز هلیوم پر شده باشد من بدون‌معطلی جائی درآن ذخیره خواهم کرد.

ــ شما در زمینه‌ی آثار ترسناك و علمی ــ تخیلی فیلم های بسیار موفقی ارائه داده‌اید. آیا میتوانیم انتظار فیلم‌های دیگری از این نوع را از شما داشته باشیم؟

وایز: من بزودی کار روی فیلم تازه‌ای برمبنای کتاب «اودری رز» Audrey Rose نوشته‌ی «فرانك دوفلیتا» را شروع خواهم کرد. زمینه‌ی اثر نیویورك امروزی‌است ولی‌موضوع آن نگرشی عمیق به تناسخ ازطریق یك داستان پر دلهره است. فکر میکنم که در جریان نقل داستان عده‌ای‌را دچار خشم خواهیم کرد وشاید هم عده معدودی ذهنشان باز شود.

ــ آیا شما به پدیده‌های عجیب اعتقاد دارید؟

وایز : وسوسه‌ام میکند . فکر نمیکنم که ... این فیلم خواسته باشیم تناسخ را به ثبوت ... نیم ولی من نسبت به احتمال وجود چیزهای ... ءالطبیعه ووجود ابعاد دیگر درجهان ، ... توجه نیستم .

ـ بازیگران بخصوصی هستند که شما مایل به همکاری با آنها باشید ؟

وایز : چند نفر هستند . من قبلاً با ... دری هپبورن» درباره پروژه‌ای که مایلم با او کار کنم ، صحبت کرده‌ام . گلندا جاکسون ... جین فاندا هم مورد توجهم هستند .

ـ جالب است که اسم سه زن را بردید . تعداد نقش‌های خوب برای زنها در سال‌های اخیر کاهش قابل ملاحظه‌ای یافته است . علت این امر چیست ؟

وایز : هالیوود از کمبود بازیگران زن آگاه است و آنها فعلاً در حال خلق چندستاره‌ی مؤنث هستند . «استریسند» تنها کسی است که درحال حاضر یك نام‌پول‌ساز بشمار میآید . و تنها دلیلی که من میتوانم ذکر کنم اینست که در هشت یا ده‌سال اخیر توجه زیادی به فیلم‌های پرحادثه وهیجان‌انگیز شده است‌که لازمه‌اش نقش‌های مردانه بوده .

ـ با توجه به سابقه‌ی درخشان شما در صنعت سینما ، فکر میکنید که چه تغییرات عمده‌ای در سینما روی داده است ؟

وایز : آزادی پرداختن به موضوعات ، درحال حاضر ، در مقایسه با پانزده سال قبل فوق‌العاده است وحالا بهترین فرصت برای فیلمسازان منفرد است که به مقام تهیه‌کننده برسند ودر سرنوشت فیلم های خودشان نقش مؤثری داشته باشند . امروزه ما حتی قادر هستیم‌که درباره نحوه بازاریابی‌وفروش‌فیلم‌های خودمان نیز اظهارنظر کنیم .

ـ شما برای سینما درسال‌های آینده چه افقهای تازه‌ای پیش‌بینی میکنید ؟

وایز : فکر نمیکنم که تمایل بیشتری به سمت تولید برای تلویزیون با «کابل» باشد . نمیدانم این کار چه وقت عملی خواهد شد ولی مطمئن هستم که این موضوع برای جنبه‌های مختلف صنعت سینما بسیار مفید و ثمربخش خواهد بود .

نقل از : فیلم میکرز نیوزلتر

بالا : فیلمبرداری صحنه‌ای از «هیندنبورگ» در استودیو.
پائین : «کلیفورد استاین» به‌هنگام فیلمبرداری صحنه‌ای از «هیندنبورگ».

RICHARD LESTER

حرفهای ریچارد لستر

گفتگو از : آلدوماسون

ترجمه : سکینه سمیعی

● **شما فیلمهای تبلیغاتیتان را فقط در بیکاری میسازید ؟**

– من همیشه فیلمهای تبلیغاتی میسازم . من کار فیلمهای بلند وتبلیغاتی را همزمان باهم شروع کرد وبدرستی همه فیلمهای تبلیغاتیم را بخاطردارم . در انگلستان ، فرانسه وایتالیا نیزفیلم تبلیغاتی ساخته

● **ازروی احتیاج است که دست بساختن فیلم تبلیغاتی میزنید ؟**

– بنظرمن ، کارکردن همیشه لازم است ووقتی روی فیلم سینمائی کارنمیکنم ، برای امرارمعاش هم که لازمست کارکنم. گاهی اوقات هم تمرین خوبیست. فی‌الا میتوانم ازفیلم تبلیغاتی که برای (Menta Fredda ساخته‌ام نام ببرم .

سه مرد ویك زن پرسوناژهای اصلی این فیلم بود که باید ۱۵ فیلم متفاوت ازآنها درمیان صحرا ساخته میشد . وباین طریق میشد هرچیزی را تجربه کرد آسانست که اول‌بار آدم کار مسخره‌ای تحویل دهد ، و برای ساختن ۱۵ فیلم بروی یك موضوع بخصوص – مرد ویك زن درصحرا – اگروقتی بدومین فیلم میرسد آنهم ناامیدکننده ازآب دربیاید دیگر ازخودش بکلی قطع امید میکند . ازاین‌گذشته باید روندکار بسیارساده باشد ، مسئله دکوراسیون نیز دیگر مطرح نیست ، چرا که چیزی نیست که بشود با آن کارکرد . فقط من بودم ، آسیستانم و دوفیلمبردار ودیگرهیچ . باید بسرعت چیزها را درذهن خود میآفریدیم ومنتقل میکردیم واین تمرین بسیار خوبی است ومن شخصاً این روش کارکردن را در کارگردانی فیلمی که اصلاً مورد علاقه من نیست ترجیح می‌دهم .

● **بارها این سئوال برایمان مطرح شده است که دنیل کار شما با بیتلها چه بود ؟**

– این برای من واقعاً موقعیت بسیار خوبی بود . با آدمهائی که واقعاً درقلب فعالیتهای داغ روز بودند زندگی کنم . واگر یکبار دیگر چنین موقعیتی پیش آید دوباره همان کار را خواهم کرد . من ازهمکاری دوساله با بیتلها بسیار خرسندم . . . این برای من تجربه فوق‌العاده‌ای بود .

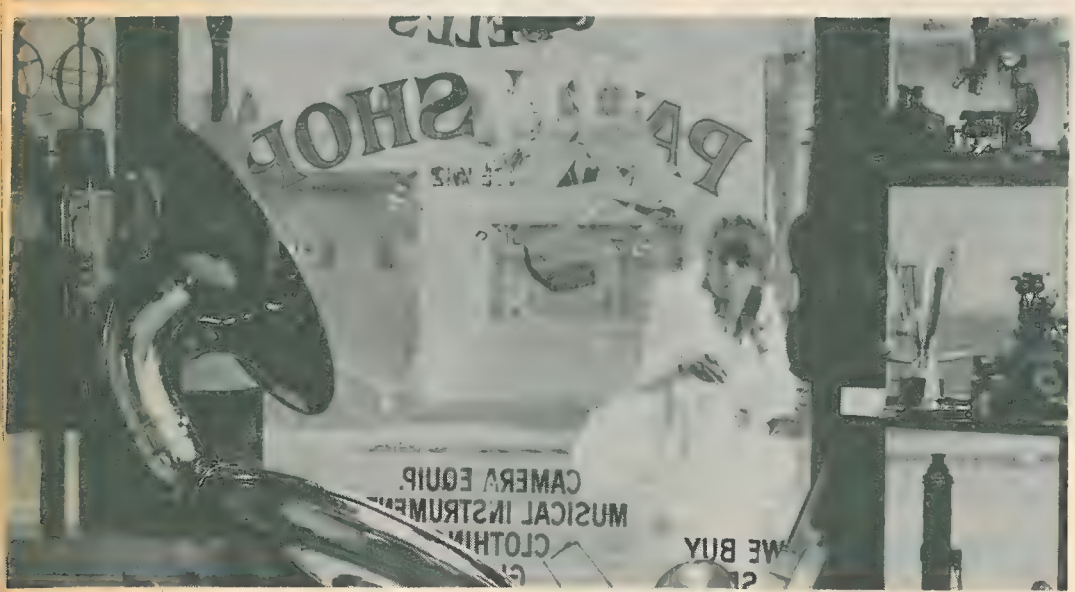
من معتقدم که براستی بیتلها تأثیربسزائی درتحولات سالهای ۱۹۶۰ انگلستان داشته‌اند ، چراکه آزادی بخصوص را با ظهور خودشان بارمغان آوردند ودیدی تازه وجوان را عرضه کردند . آنها ثابت کردندکه حتی آدمی که ازنظر اجتماعی هیچ موقعیت ممتازی درجامعه ندارد ، میتواند بطریقی درتشکیلات اجتماعی مؤثرواقع شود .

همه روزه ما چیزهای تازه‌ای ازقبیل ، آرایش‌های عجیب وغریب ، وموزیك هندی ، وعینکهای عجیب وغریب میدیدیم که دیگران همانها را بعد از ۱۵ روز میدیدند . همه چیز درتغییر وتحول بود . مثلاً ما یك کاری را دو ماه پیش کرده‌بودیم ویکمرتبه خبردارمیشدیم که درایتالیا، آلمان وامریکا همان لباسهائی را میپوشندکه بیتلها در فیلمی پوشیده بودند .

همه چیز بدون اطلاع ما وخودبخود درسایرکشورها مد میشد . ممکنست فکرکنیدکه همه این چیزها ، جز بیهودگی نتیجه‌ای نخواهد داشت ، ولی بنظرمن دربطن همین بیهودگی‌ها آزادی خاصی نهفته است .

● **همکاریتان با بیتلها چه تأثیری برشماگذاشت ؟**

– میدانید ، همیشه حس میکردم که دارم درقلب تمامی آن تحولات که درآنزمان درحال شکل‌گرفتن بود زندگی می‌کنم . شاهد تغییر رفتار آدمها بودم . فکر نمیکنم این شانس نصیب همه کس بشود . ومن ازآن تجربه دوساله‌ام با بیتلها بسیار راضیم .



بالا : نمائی از فیلم «شب روز سخت» باشرکت «بیتل‌ها».
وسط وپائین : دوتصویر از فیلم «پتولیا» ــ درتصویرنخست «ریچارد لستر، جولی‌کریستی» را برای صحنه‌ای از فیلم «پتولیا» آماده می‌کند و درتصویر دوم «جولی‌کریستی» راهنمائیهای «لستر» را برای فیلمبرداری صحنه‌ای از فیلم «پتولیا» بکار بسته است.

● **میدانید که گروه بیتلها چه جوری بوجودآمد ؟**

... خواست محیط بودکه وجود آن‌گروه را ... یا بعبارتی فضای انگلستان درآن زمان تشنه ... گروهی بود با مشخصات کامل بیتلها. شاید ... نتوان گفت که اگر گروه بیتلها بوجود نمیآمد ، ... هنوز درسالهای ۵۰ ودرفضای همان زمان مانده ... بیتلها درست موقعی فرارسیدندکه محیط مساعدتری ... را برای قبول شخصیت آنها طی میکرد واین ... آنها بود . تجربه زندگی مشترك من با این افراد ... خیرین بود .

● **بنظرشما «کمدی‌انگلیسی» و «سینمای انگلیس» ... چه موقعیتی قرار دارند ؟**

– میتوانم منظور شما را از«کمدی انگلیسی» حدس ... : آن نوع کمدی‌که درسالهای ۱۹۵۰ بسیار رایج بود ... اوایل سالهای ۱۹۶۰ دیگربکلی‌ازبین رفت . هم‌اکنون ... یکی ازکمدی‌که جایگزین آن شده "Carry-on" ... . اینکه بگوئیم «کمدی انگلیسی» میتواند برای ما ... دست‌آویز واقعی باشد ، واقعاً درست نیست . من ... اعتقادی به وجود «مکتب کمدی انگلیسی» ندارم . ... مورد سینمای‌انگلیس‌نیزهمین‌عقیده را دارم . اصولاً ... بتقاضای تهیه‌کنندگان آمریکائی و با سرمایه‌های ... یکائی است که درانگلیس فیلم میسازند. بنظرمن اصلاً ... سمائی بنام سینمای انگلیس وجود ندارد . یا بعبارتی ... حساب خودمان صنعت سینمای مستقل نداریم وصنعت ... سمای ما بستگی‌کامل به تقاضای تهیه‌کنندگان‌آمریکائی ... رد . فیلم «جنایت درقطار سریع‌السیر شرق» تنها فیلم ... وب انگلیسی است که دردهسال اخیر با سرمایه انگلیسی ... خته شده است ولی اینجا هم بازنمیشودگفت که فیلم ... گلیسی‌خالص‌است ، چراکه کارگردانش یك‌آمریکائیست.

● **درگفتگوئی‌که با«شلزینگر» داشتیم ، او دراین مورد توزیع‌کنندگان آمریکائی را مسئول میشناخت . . .**

– درست است ، ولی این مسئله ساده‌تر ازاینهاست ، ... کمال تأسف باید بگوییم‌که دراین جریان هیچکس مقصر ... نیست . شاید بشود تقصیر را بگردن باران انداخت . درحقیقت تقصیر خود انگلیسهاست‌که شبها ازخانه شان ... بیرون نمیآیند . این‌حقیقت را باید قبول‌کردکه انگلیسی ... جماعت ترجیح میدهد درخانه‌اش بماند وسالن خانه‌اش ... را رنگ بزند . مثل ایتالیائیها ، ما عادت نداریم‌که ... شب ، برای خوردن یك قهوه اکسپرس ازخانه مان بیرون ... میائیم ، چراکه پودر قهوه فوری را داریم. بنظرانگلیسی ... جماعت هیچ رستورانی شایسته این نیست‌که آدم زحمت ... رفتن تا بآنجا را بخودش بدهد. ازاین‌گذشته مشکلات ... دیگری هم هست ، پارکینگ پیدا نمیشود تا آدم ماشینش ... را پارك‌کند وهرکسی‌هم حداقل‌یك ماشین‌دارد . ومعمولاً ... جریان ازاین قرار است‌که وقتی یکی ماشین خرید ، دیگر ... مطمئناً ازخانه بیرون نمیآید . وتمام شهرها هم درهمین ... روال توسعه پیداکرده‌اند . فی‌المثل «ریچموند» راکه ... نزدیکترین شهر به لندن‌است درنظر بگیرید دو یا سه سال ... پیش ، سه تا سینما داشت ، که رویهمرفته ۲۵۰۰ تماشاگر ... را درخود جا میدادند منتها فقط محل پارکینگ برای ... ۱۴ اتومبیل موجود بود .

حالا ساکنین «ریچموند» (که درحال حاضر حومه «لندن» است) که ماشین دارند واصولاً آدمهای ثروتمندی هستند ، بازهم ترجیح میدهندکه درخانه بمانند وبرنامه B.B.C. راکه خیلی‌خیلی بمذاقشان سازگار است از تلویزیون تماشاکنند . ازاین‌گذشته چه خوشبختی بالاتر ازاین‌که بشود یك تلویزیون رنگی‌کرایه‌کرد . انگلستان یکی ازمعدود کشورهای اروپائی است‌که درآن کرایه تلویزیون خیلی بیشتر ازخرید آن صرف دارد . بجای

اینکه ۵۰۰ پاوند بابت خرید یك تلویزیون بپردازید، میتوانید یکی‌را تنها با ۶۰ پوند درسال کرایه‌کنید. وباین جهت است‌که همه ترجیح میدهند تا به تماشای نمایش خانگیشان بنشینند.

حالا میفهمید چرا تقصیر هیچکس نیست. هیچکس را نمیتوان مسئول خانه‌نشینی انگلیسی‌ها دانست. حتماً اینطور بیشتر بما خوش میگذرد، این تقصیر توزیع‌کنندگان‌فیلم نیست‌که فیلمشان را به تلویزیون میفروشند، یا شاید دلیل‌کوچکی باشد.

مسئولیت اینکه باران میآید با کسی نیست، ووقتی زمین برای ساختن پارکینگ وجود نداردکسی را هم نمیتوان مسئول فقدان پارکینگ دانست. تمامی جریان ازاین قراربودکه برایتان‌گفتم. بهمین سادگی، اصلاً سئوال سراینستکه چرا باید به سینما برویم؟

شاید هم من زیادی بدبین هستم. فکرنمیکنم‌که سینمای انگلیس هیچوقت بتواند از تاروپود بیجانش حیاتی تازه بگیرد.

درانگلستان برای ۶۱ میلیون نفرجمعیت تنها ۱۰۰۰ سالن سینما وجود دارد، درحالیکه برای همین عده در ایتالیا ۶۰۰۰ سالن سینما وجود دارد. یعنی شش برابر. چراکه سنت شب بیرون رفتن ازخانه هنوز درآن سرزمین پابرجاست.

● نظر شما درباره شرایط‌کار درامریکا وانگلستان چیست؟

– باید بگویم‌که من فقط یکدفعه وآنهم برای فیلم «پتولیا Petulia» درآمریکاکارکردم، مسلم است‌که اختلاف موجود بین این دوکشور مرتباً درحال تزاید است ویا بهتربگویم آنچه راکه من درسال ۱۹۶۷ شاهد بودم، یقیناً تابحال‌تغییرکرده‌است. مثلاً ما ازدستگاه بخصوصی برای فیلمبرداری استفاده میکردیم‌که بحرکت درآوردن آن در درون استودیوکاری بسیار مشکل بود، واین از نظرتکنیکی‌اشکالات زیادی برای ما بوجود میآورد. ولی من مطمئن هستم‌که تابحال این دستگاه تغییرکرده است.

کارگردانانی نظیر «جان شلزینگر» هم هستندکه کار کردن باگروههای امریکائی را بسیار دوست دارند ولی برای من‌کارکردن باگروههای انگلیسی همیشه خوشایندتر بوده است.

من دوست دارم همیشه باگروههائی‌کارکنم‌که قوه تخیل وخلاقیت بیشتری داشته باشند، فی‌المثل ازکار کردن با ایتالیائیها خیلی خوشم میآید. ازهمه جالب‌تر اینستکه فیلمبردار ایتالیائی یادش میرود دوربینش را با خودش بیاورد.

ولی با همه اینها من خیلی ایتالیائی‌ها را دوست دارم، کارهایشان خیلی دوست‌داشتنی است. بهرحال من بیشترخوشم میآیدکه باآنهاکارکنم. دوست دارم خیلی تندکارکنم. بطورکلی برای من‌کارکردن با ایتالیائیها ویا اسپانیولیها با همه بی‌دقتی‌شان خیلی سهلتراست تاکار کردن باآلمانیها ویا آمریکائیها یا مجارهاکه ازنظر تکنیکی خیلی بیشتر سرشان میشود.

روش‌کار من اینست. بنظرمن «جان» خیلی دقیق‌تر ازآنچه‌که من‌کار میکنم، کار میکند. درکارگردانی، من بجستجوی چیزهای تازه نمیروم، بیشترداستان وعلاقه مردم بدانستن ماجرا ونحوه بیان آنست‌که مرا مجذوب خود میسازد. فکرمیکنم‌که وجود این‌کشش درفیلمهای من ضروری باشد.

● درمدت اقامتتان درآمریکا، زندگی راحتی داشتید؟

– برای زندگی‌کردن، هیچوقت درآمریکا احساس آرامش نکردم. دراروپا من خیلی احساس راحتی میکنم، وهمیشه نیز این احساس را داشته‌ام. وقتیکه امریکا را ترك میکردم، خیلی‌خیلی خوشحال‌بودم. تنهاکارگردانی وشرایط‌کار برای من جالب بود وگرنه چیزدوست‌داشتنی دیگری وجود نداشت.

● آیا بنظرشما تفاوت چندانی بین‌تلویزیون‌آمریکا وانگلیس وجود دارد؟

– مجدداً باید یادآوری‌کنم‌که این اختلاف درحال حاضر، شکل سال ۱۹۶۷ خودرا ندارد. وقتی‌که من در تلویزیون آمریکاکار میکردم، تازه اوایل‌کار تلویزیونی ما بود وروزی شش برنامه اجرا میکردیم، دیوانگی محض بود ولی خیلی عالی بود. برنامه‌هایمان را ضبط نمیکردیم، درنتیجه ازنوار ضبط هم خبری‌نبود. کنترل هم وجود نداشت. واقعاً دیوانگی محض بود. حالا هر ۱۵ روز یك برنامه «شو» اجرا میشود وآنهم با ضبط: میدانید درحقیقت‌نمیتوانم مقایسه شان‌کنم دوفضای‌مختلف برهرکدام ازاین دومحیط حکمفرماست.

● ممکنست بپرسم چه عامل سبب اقامت شما و «جوزف لوزی» دراین سرزمین شده؟

– بیست سال است‌که «لوزی» را میشناسم ومطمئن هستم‌که اگرازخودش علت این‌مهاجرت را بپرسید دلایلش را برایتان خواهدگفت. یافتن یك دلیل سیاسی واساسی کاریست بسیار سهل: فی‌المثل میشودگفت‌که من بخاطر وجود این آزادی بخصوص اینجا زندگی میکنم، ولی من فکرمیکنم‌که حقیقتاً یك سری چیزهای بسیارکوچك وظاهراً بی‌اهمیت هستندکه باعث میشوند شما بگوئید: آه، بله تنها اینجاست‌که میشود نفس‌کشید. وقتی‌اززبان کسی این جمله را: «من بخاطر وجود آزادی‌های سیاسی باین سرزمین آمده‌ام» میشنوم پهلوی خودم اینطورفکر میکنم شاید اولین راننده اتوبوسی‌که باوبرخورده، خیلی مهربان بوده، واین خود بعقیده من درحد تمام دلایل دیگری‌که میتوان آورد معتبراست. فکرمیکنم‌که بشر، بخاطر بسیاری ازچیزهای خیلی‌کوچك است‌که تصمیم میگیرد. وبرخی اوقات هم اتفاق میافتدکه همین‌چیزهای کوچك وظاهراً بی‌اهمیت باعث میشوند تا شخص نتیجه کلی «من خودم را اینجا خوشبخت‌تر حس میکنم» را ابرازکند. فکر میکنم حوادثی‌کـه سال‌گذشته برامریکا گذشت، میتوانست برای من بسیار جالب باشد. گاهی دلم میخواهدکه برگردم ولی نه به این زودی.

● شما درسالهای ۱۹۶۹ تا ۱۹۷۳ بروی هیچ فیلمی کار نکردید، درحالیکه از ۷۳ به بعد مثل اینکه به نوعی خوشبختی رسیده‌اید، میشود دلیلش را برایمان بگوئید؟

– دیوانگی محض بود، بنظرمن اگر درعرض‌یکسال ده بار هیئت دولت ازهم پاشیده شود بازهم اتفاق خوبی افتاده است. چراکه این خود میتواند نشانه تغییری باشد. چیزیکه مرا درآن سالها بسیار ناامید میکرد این بودکه هیچ اتفاقی نمیافتاد، هیچ موفقیتی نصیب‌کسی نمیشد، یا بعبارتی هیچ چیزعوض نمیشد. سال ۱۹۶۸ خودبخود شاید هیچی نبود، وتنها خاطره خوبی ازآن بیاد ما مانده است.

بی‌تفاوتی برهمه جا سایه افکنده بود وهیچ چیز تازه‌ای اتفاق نمیافتاد وفقر درهمه رشته‌های هنری بچشم میخورد. همه چیز ازجنگ‌گرفته تا دولت ومردم بوی کهنگی میدادند وچون هیچ چیز تازه‌ای وجود نداشت، هوای سالهای ۲۰، ۳۰، ۴۰ وبعد هم ۵۰ بسرمان زده بود. ولی درسال ۱۹۷۳ با ظهور مسایل داغی ازقبیل، جریان واترگیت، اعراب، نفت وبازار مشترك همه چیز یکدفعه عوض شد واین خیلی خوب بود. اگر درچنین شرایطی، مجدداً فاشیسم برایتالیا حکمفرما میشد، دنیا شکل وحشتناك‌کاملش را بازمییافت، بهرحال بعد ازپنج سال خاموشی همه چیز یکمرتبه با هم شروع شده بود.

بعد ازپنج سال‌که هیچکس هیچ‌کاری نکرده بود، بنظرمن خیلی خوب بود.

● اگر شما فیلم سه تفنگدارتان را درسال ۷۸ میساختید...

– یك چنین چیزی ممکن نبود اتفاق بیافتد، با روحیه‌ای‌که درآن سالها داشتم نمیتوانستم یك فیلمی بسازم. (چطور در جنگ پیروز شد) آپارتمان یك اطاقه فیلمهای بسیار مأیوس‌کننده بودند.

● ایده فیلم سه تفنگدار چطور بوجود آمد؟

– ایده ازتهیه‌کننده فیلم بود، من دراین‌مورد هیچ همفکری با او نداشتم. تهیه‌کننده بمن تلفن زد وپرسید که آیاکارگردانی چنین فیلمی را دوست دارم یا نه. جواب دادم: نه. تهیه‌کننده سپس ازمن پرسید: آخر باری‌که‌کتاب را خوانده‌ام کی بوده است؟ جواب نمیدانم، یادم نمیآید. ازمن پرسید: آیا اصلاً این‌کتاب را خوانده‌ام؟ جواب دادم: بله فکرمیکنم خوانده باشم. پرسید: «میخواهی آنرا دوباره بخوانی؟» جواب: بله وتهیه‌کننده این‌کتاب قطوررا برای‌من‌فرستاد، وقتی بصفحه ۲۰۰ رسیدم به تهیه‌کننده تلفن زدم وپرسیدم کی قصد داری فیلم را شروع‌کنی...؟

● دراین‌کتاب، آیا چیزبخصوصی شما را بخود جلب‌کرد؟

– مبهوت شده بودم. فقط حس میکردم‌که این فیلم فیلمی‌است‌که من بخوبی میتوانم‌کارگردانیش‌کنم، اما دلم میخواست روی‌آن‌کارکنم، وباین جهت بخودم قبولاندم قبولش‌کنم. چراکه بهترین دلیل برای ساختن یك فیلم، احساس آدم نسبت به‌آن است، اینستکه بتوانم بگویم: «بله، من میتوانم این فیلم را بسازم.» «الکساندر دوما» باین دلیل‌خیلی‌خوشم میآیدکه درمورد پرسوناژهایش اغراق نمیکند واین‌مسئله واقعاً باعث تعجب من شد، وشاید روی همین مسئله بودکه بخودم‌گفتم: میتوانم‌کاری‌بکنم»، ازهمه اینهاگذشته، «الکساندردوما» نبود، نـه «شکسپیر». و «الکساندر دوما» را نمیتوان باندازه «شکسپیر» جدی‌گرفت. اینکه نویسنده‌ای بتواند خیلی طبیعی ازپرسوناژهایش حرف بزند برای من بسیار جالب بود. باکارگردانی این فیلم، من با بسیاری مسایل مربوط به قرن هفدهم آشنا شدم واین شناخت برایم بسیار خوشحال میکند. وقتی‌که قراراست فیلمی ساخته شود کارگردان باید به زندگی وزمان‌داستان‌فیلم برگردد.

● برخی ازمنتقدان سینمائی به عدم رسالت خاصی دراین فیلم اشاره‌کرده‌اند...

– مسخره است اگربگویم این فیلم چیزی برای‌گفتن دارد، چراکه من تنهاکار «الکساندر دوما» را به فیلم برگردانده‌ام و روشنست‌که بهیچوجه درچگونگی عقاید سیاسی «دوما» دخالتی نداشته‌ام تنهاکوششی‌که‌کردم این بودکه نشان دهم قدرت درآن قرن درچه دستهائی متمرکز بود وبچه منظوری ازآن استفاده میشد. این فیلم درست مخالف فیلم «جوکلی» میباشد. امروزه چیزیکه بسیار اهمیت دارد اینستکه شما درباره فیلمی‌که میسازید بتوانید بگوئید: «۹۰٪ ازتماشاگران شناختی درمورد دوما نداشتند» چراکه آنها واقعاً «دوما» را نمیشناختند. بنظرمن مسخره است اگر، آنها را سوار براسب درحال خواندن آفیشی‌که‌کلمه «پاریس» بروی آن نوشته شده‌است ببینیم، آنها سواد خواندن نداشتند کـه هیچ، حتی بفکرشان هم خطورنمیکردکه «پاریس»کجا می‌تواند باشد. بنظرمن‌کاملاً درست است اگربگوئیم‌که ۹۰٪ مردم درجه شناخت‌کلی بسرمیبرند واین آن ده درصد بقیه هستند

بالا : سه تفنگدار.
پائین : چهار تفنگدار.

... را مجبور به ادامه این نوع زندگی مینمایند . شاید ... پیام جدی این فیلم بتواند همین مطلب باشد ، ولی ... دوارم که باتوضیح این مسئله کلاس تاریخ درست نکرده ... چراکه درغیراینصورت مجبورخواهم شد تا درمورد ... ماجرا هم توضیح بدهم .

● **باین طریق ، این فیلم ازنظر زمانی می‌تواند ... دیگرفیلمهایتان باشد . . .**

– بنابخواست خود من ویا بعبارتی آگاهانه نبوده ... که این فیلم دراین روال توسعه پیداکرده است وقتی ... فیلمی میسازم واقعاً ازخودم مایه میگذارم . مثلاً کار ... مشکلیست اگربخواهم صحنه عاشقانه‌ای‌راکارگردانی ... بدون اینکه به تعویض صحنه‌ها فکرکرده باشم . من ... طورکار می‌کنم وهمیشه هم همینطورکارکرده‌ام . این ... نتیجه انتخاب یك عقیده سیاسی بخصوص ویا کششی ... آگاهانه نیست ، این‌فقط حالات‌مختلف روحی‌مرا میرساند. ... همیشه دلم میخواهد آنطرف پرده را هم ببینم . ... وقتی‌که دکورفوق‌العاده قشنگی را می‌بینم ، دلم میخواهد ... توانم پشت آنرا هم ببینم ، فکرمیکنم‌که پشت صحنه‌ای‌ها ... گرم ورق‌بازی باشند . من درتمام امور زندگی همینطور ... هستم وباین طریق امکان این هست‌که این حالات من در ... فیلمهایم منعکس شوند .

● **رنگ‌آمیزی فیلم سه تفنگدار بسیار زیبا بود ، ... رنگ‌آمیزی این فیلم تحقیق هم‌کردید ؟**

– من نقاشی‌های لاتور (La Tour) را بدقت ... بررسی‌کردم . این تنها رنگی بودکه با فضای فیلم سه ... تفنگدار بسیار مناسب بود .

● **چرا این نقاش را انتخاب‌کردید ؟**

– برای اینکه «لاتور» با وسواس عجیبی بروی ... رنگهای آنزمان مطالعه میکرد . او عقیده داشت‌که برای ... نمایاندن فضای ساعت ۹ صبح یك اطاق ، باید ازنوع ... بخصوصی رنگ استفاده‌کرد تا سایه روشن دلخواهتان ... بدست آید . بنظرمن هم تنها درپرتو همین نور است‌که ... میشود فضای‌آن دوره بخصوص‌را مشخص‌کرد ، این همان ... تجربه‌ای بودکه ما بدست آوردیم . . .

تابلوی نقاشی ایده‌آل من ؟ تابلوی «بهار» بوتی‌چلی (Botticelli) است . بنظرمن تابلوی «بهار» بوتی‌چلی زیباترین تصویریست‌که تابحال دیده‌ام ، ولی نمی‌توانم دلیلش را برای شما بازگوکنم .

● **مثل اینکه‌گفتید قسمت دوم فیلم سه تفنگدار با ... قسمت اول آن فرق میکند . . .**

– قسمت‌دوم فیلم «ملودراماتیك» تراست ، بازیگران یکی‌یکی میمیرند ، وبایدکه تماشاگر مرگ این آدمها را باورکنند. قسمت اول فیلم فانتزی خالص بود ، کسی نمیمرد . ولی درآخرهمه چیز جدی‌تر میشود . ماجرای بین «اولیور رید» و «فی داناوی» میلودی وآتوس ، در کتاب «الکساندر دوما» اهمیت بیشتری دارد . روشن‌است که همه چیز باید درانتها شکلی جدی‌تر بخود بگیرد . ولی باید اقرارکردکه ما ازلغت «جدی» برداشتی سطحی داریم ، وبهمین جهت بودکه من بجای لغت «دراماتیك» ازلغت «ملودراماتیك» استفاده‌کردم .

قسمت دوم فیلم باندازه اولین قسمت آن خنده‌دار نیست ، فکرش را بکنیدکه برای خنداندن مردم نمیشود ... ازیکسری داستان مرتباً استفاده‌کرد . بطورکلی میشود ... چنین نتیجه‌گرفت‌که فیلم درمجموعش بواقعیت وملودرام ... دیك‌تر میشود .

● **چرا فیلم سه‌تفنگدار درکشورهای‌لاتین‌بااستقبال ... شابه آنچه‌کـه درکشورهای انگلیسی زبان مواجه شد ،**

روبرو نگردید ؟

– چرایش را من نمیدانم ، من‌که متخصص نیستم ، تنها میتوانم اینرا بگویم‌که مردم‌کشورم آنرا زیاد جدی نگرفته وبعنوان فیلمی تفریحی کردند ، اگر این ، یعنی تفریحی‌بودن فیلم ، باشد . . . اینطور بنظر میرسدکه فیلم اول توزیع‌کنندگان بیهوده جلوه‌کرد ، چراکه تبلیغ برای آن نشد . خیلی وحشتناك است‌که قربانی دراینجا رل قربانی را بازی‌کنم – مسئول خود باشد : مردم‌که قصد انتقامجوئی ازمرا ندارند فقط فیلم مراکمتر ازدیگر فیلمها دوست دارند همین . وشاید این مسئله بستگی تام به طرزفکر مختلف داشته باشد . و اگر اینطور باشد ، نمیشودکرد ، من‌که نمیتوانم مرتباً روند کارم را اینکه بمذاق این ویا آن دیگری خوش بنشیند عوض من حتی بفکرتطبیق دادن خودم با طرزفکر انگلیسی نیستم .

آدم فیلم را صرفاً نه بخاطر خودش درست ونه بخاطر تماشاگر . کارگردان ، فیلم را روی موضوع بخصوصی میسازد . همانقدر احمقانه است‌که آدم فیلم صرفاً بخاطر تماشاگر بسازدکه بخاطرخودش . جمع خیلی مهم است موضوع فیلم ونظرمردم نسبت به‌آن بهرحال من نمیتوانم روش‌کارم را تغییر دهم . تنها که بخودم میدهم اینستکه بپرسم آیا این فیلمها درانگلستان وفرانسه بروی پرده هستند یا نه ؟ بچه طریق فیلم معرفی‌کرده‌اند؟ درچه فصلی ازسال‌آنرا بنمایش‌گذارند وضع دوبلاژ چگونه بوده است ؟ میشودکلی سئوال‌کرد راستش را بخواهید جواب درست وحسابی ندارند . که توزیع‌کنندگان‌فیلم هرراهی راکه برایشان بیشتربهتر است ، همان را انتخاب میکنند . مثلاً درمورد فیلم «چطور درجنگ پیروز شدم» اگربخواهم حرف بزنم بگویم‌که در دوبلاژ این‌فیلم صداها کاملاً متفاوت‌بود مثلاً شخصیت برتر این فیلم سه لهجه‌کاملاً مختلف داشت واین مسئله در دوبلاژ بیك زبان دیگرکاملاً نادیده‌گرفته شده‌است : این شخصیت‌برتر، با دولحن متفاوت‌باآدمهائی که مقام بالاتر وپائین‌تری ازخود او دارند صحبت میکند وباآلمانیها با لحن دیگری حرف میزند . یا بهتربگویم لحن وصدا دراین فیلم طبقه‌بندی شده است وهمه ریزه‌کاریهـا در دوبلاژ از بین رفت . من به اینکه گرفتاریهای بسیاری درکار دوبلاژ وجود دارد ، کاملا آگاهی دارم . نمیدانم به سئوال شما توانسته‌ام جواب داده باشم یا نه ؟

● **ممکنست درموردفیلم «جاگرنات»* حرف‌بزنید**

– من مسئولیت‌کارگردانی این فیلم را تنها ده روز قبل ازشروع به تهیه فیلم بعهده‌گرفتم . فیلم را در هفت هفته بپایان رساندیم وهمه چیز خیلی زود تمام شد این‌کار برای من خیلی خیلی تازگی داشت چراکه قبلا کاری نظیرآن نکرده بودم . دراین فیلم موقعیت‌کار بخوبی تشریح شده است . همه چیز براساس داستان حقیقی قرار دارد . به یك‌کشتی درمیان طوفان دردریای آتلانتیك خبر می‌رسدکه چند بمب درعرشه کشتی کار گذاشته شده است . برای یافتن این بمبها چند متخصص بروی عرشه‌کشتی میفرستند ، داستان فیلم ، همین بود برایتان شرح دادم . هفت بمب درعرشه‌کشتی‌کارگذاشته شده بود وباید عده‌ای چترباز درفضائی بسیار ناآرام طوفانی بجستجوی آنها میپرداختند وجویندگان بمب تاریخ نه بسفر دریائی رفته بودند ونه اینکه با چتر فرود آمده بودنـد . این توطئه بخاطر روشنگری شرایط مسافربری دریائی وسرنشینان آن نسبت به حکومت وبویژه انجام میگرفت ، میخواستم عکس‌العمل آنها را نسبت

بالا : جاگرنات (برنده جایزه بهترین کارگردانی درسومین جشنواره جهانی فیلم تهران).
پائین : رویال فلش (بعداز این فیلم «لستر» اثر دیگری بنام «روبین وماریان» را آماده نمایش‌کرده است).

ه این توطئه ببینم .

● **این مسئله درحال حاضرهم مسئله روز است ...**

– بله ، ولی موضوع فیلم یك توطئه بود ، میدانید عکس‌العمل‌ها خیلی‌واضح بودند ، نماینده دولت میگوید: دولت تنها میتواند یك رهبر باشد .» پلیس میگوید : بول توی حلقشان بریزند ، تنها باین طرق میشود بمبها را پیداکرد .» ونماینده دولت به شرکت مسافربری‌دریائی میگوید : «کاری راکه ما ازشما انتظار داریم بکنید ، درعوض ما همه ساله بیست میلیون لیره استرلینگ بشما پاداش میدهیم .» ومتخصصی‌که برای ازکارانداختن‌بمبها میآیـد ، سربازیست قدیمی و فاشیست ، او میگوید : نگذارین این‌کثافتها جان بگیرند .» دراین فیلم عکس‌العمل هرکدام ازاین آدمها بخوبی تشریح شده‌است . شاید درحقیقت درکشتی «کوئین الیزابت» هرگز بمبی‌گـذاشته نشد ، ولی درفیلم چرا .

● **درحال حاضر روی فیلم دیگری‌کار میکنید ؟**

– نه ، فیلم رویال فلش را همین دیشب تمام‌کردیم . این فیلم داستان ماجرائی است‌که درزمان ملکه ویکتوریا اتفاق میافتد وبازیگران‌آن عبارتند از: مالکولم مك‌داول، اولیور رید ، آلن‌بیتس، فلورینداا بولکان، آلیسترسیمز، بریت اکلند ، مایکل هوردن و روی‌کنر .

● **این فیلم نیز مانند فیلم سه تفنگدار داستانی ماجراجویانه وکمدی دارد ؟**

– «هاری‌فلاش‌من» قهرمان‌فیلم‌که (مالکولم مك‌داول) نقش آنرا ایفا میکند ، اسم یکی ازشخصیتهای رمان‌است. توم براون اسکولدی را بخاطرمیآورید؟ پرسوناژ بدجنس یکی ازکتاب‌های‌کودکان ، قهـرمان داستانست ، وحتماً میدانیدکه دربزرگی بچه صورتی تغییرماهیت میدهد . اوآدمیست دروغگو ، ولگرد ، دزد ، دائم‌الخمر وفریب‌دهنده دخترها ، ومیدانیم‌که دربزرگی بدل به قهرمان بزرگی میشودکه ملکه ویکتوریا تاج برسرش مینهد . دراین‌فیلم «اولیور رید» درنقش«کنت اوتووون‌بیسمارك» و «فلورینداا بولکان» درنقش«لولا مونتز» و «آلن‌بیتس» درنقش «روپر دومنا» ایفای نقش میکنند ولابد میدانید که شخصیت «زندانی زندا» را «بریت‌اکلند» ایفاء میکند که درنقش دوشی بسیار جدی بنـام ایرن دواستراکنز ظاهر می‌شود .

● **مجبورشدید این‌فیلم را بسرعت‌کارگردانی‌کنید؟**

– نه ، ایده اصلی این فیلم ازخودم بود . سناریست فیلم سه تفنگدار سناریوی سری فیلمهای فلاش‌من را هم نوشته است من وسناریستم خیلی وقت است‌که یکدیگر را می‌شناسیم .

● **آیا شخصیت «موزیسین» شما دراین فیلم مؤثر بوده است . یا بعبارت دیگر بگویم ، اینکه شما موزیسین هم هستید برای شما ایجاد اشکال میکند ؟**

– حقیقتش را بخواهید ، بله من یکموقعی موزیك متن فیلم میساختم ، وباین طریق‌گاهی اتفاق میافتادکه من این دوحرفه را با هم اشتباه میگیرم واین خود برای من مشکل شده است .

● **ازنظر شما ، سینما به نقاشی نزدیکتر است یا به موزیك ؟**

– فقط وقتی‌کمپوزیتوری راکـه برای ۳۸ نفر از موزیسین‌هایش‌نت مینویسد، می‌بینم میتوانم سینماوموزیك را باهم مقایسه‌کنم ، همه اختلافشان همینجاست .

میدانید ، بنظرمن سینما فانتزی مطلق است ، هیچ کاری نمیشودکرد : این پرده بزرگ ، این سروپاهائی را که بیست پا بلندی دارند بهیچ طریق نمیشود جدی‌گرفت، میدانید. آخرین‌کوارتت‌های بتهوون راکه بیاد میآورم عمق‌کار ونهایت نبوغ این هنرمند برتر مسلم می‌شود . وما ، من‌کارگردان ، با بیست ، سی ویا ۶۸ نفر چطور میتوانم حتی ادعای ساختن چیزمهمی را داشته باشم . با فیلمبردار وهنرپیشه‌ای‌که همیشه حوصله‌اش سررفته است، آرایشگری‌که همیشه دیر میکند ، فیلمنامه‌نویسی‌که معلوم نیست چه حال واحوالی دارد چطور میشود فیلم بااهمیتی ساخت ؟ سینما دنیای فانتزی است ، درست همانقدرکه تلویزیون مستند است : این‌واقعاً حقیقت‌داردکه تلویزیون به بهترین طریقی ، میتواند مستند باشد .

بنظرمن درسینما نمیشودکارهای خیلی بزرگ‌کرد ، این ادعاکاملاً بیهوده‌است . سینما تنها میتواند تجربه‌ای باشدکه‌گروهی ازکارکردن با یکدیگـر بدست میآورند وگروهی دیگر نیزکه تماشاگر آنند درمرحله‌ای ثانوی با گروه اول بدست میآورند . باین طریق می‌بینیدکه سینما تجربه‌ای جمعی‌است ونمیشود آنرا با موسیقی مقایسه‌کرد، چراکه یك‌کمپوزیتور تنها با مقداری‌کاغذ نت سروکار دارد وبرای شخص خودش‌کار میکند وکارش نیزکاملاً ذهنی است . بنظرمن سینما وموسیقی دوپدیـده کاملاً متفاوت هستند .

● **چنین‌بنظرمیرسدکه حرکت‌دوربین درفیلمهایتان خیلی زیاد است ، درحالیکه اصلاً اینطور نیست وشما ترجیح میدهیدکه دوربینتان را زیاد تغییرمکان ندهید .**

– من هرگـز ازحرکت دادن زیاد دوربین راضی نبوده‌ام . اینطور بنظرم میرسدکه تغییرمکان زیاده ازحد دوربین تمرکزحواس من وتماشاگر، هردوتا راکم میکند. خصوصاً وقتیکه فیلم‌کمدی باشد ، اگربخواهیم تماشاگر را مجبور به تعقیب حرکات دوربین نمائیم . ریتم فیلم ازبین می‌رود . من شخصاً فکر می‌کنم‌که اگر قرار باشد مسئله مضحکی به تماشاچی نشانداده شود ، حتماً دوربین ساکن باشد . وتنها باید دوربین را دراین حالت ازیك انتها به انتهای دیگر تغییرمکان داد ، نه اینکه درطول مسیر درهرنقطه‌ای قرار بدهیمش ، دراین‌حالت ممکن‌است واقعاً نتوانیم منظورمان را با ارائه اینگونه تصاویر به تماشاگر منتقل‌کنیم . من واقعاً دلم میخواهد بدانم‌که عکس‌العمل تماشاگر نسبت به اولین ویا آخرین نمای یك فیلم چیست ؟

● **آیا شما جزئیات دقیق سناریو را در ابتـدا مینویسید ویا اینکه اینگونه‌کارها را فی‌البداهه ودرزمان فیلمبرداری انجام میدهید ؟**

– این بستگی به شرایط مختلفی داردکه درآن‌کار میکنیم . این اواخر وخصوصاً درمورد فیلمهای تاریخی بایدکه سناریو با دقت بیشتری نوشته شود ومشخصات وجزئیات بیشتری تشریح شود .

درابتدا ، فی‌المثل درفیلمهائی‌که با بیتلها ساختم ، بیشترصفحات سناریو را سفید میگذاشتم وتنها درسناریو به‌کلیات میپرداختم . مثلاً یکبار درمیان برف ازآنها فیلمبرداری میشد ونتیجه‌کار را میدیدم ولی درفیلمهای تاریخی ضرورت داردکه سناریو با دقت بیشتری نوشته شود وجزئیاتی‌ازقبیل لباس ، دکور، اسب وسایرچیزهای دیگرتوصیف‌گردد ، باین‌طریق‌می‌بینیدکه اشکالات‌تکنیکی بیشتری بوجود میآید وطبیعتاً دراین‌گونه موارد حجم کارهای مقدماتی بیشترمیشود، مثلاً «دیوید لین» ، نمونه کارگردانی است‌که همه چیزرا ازابتدا درنظرمیگیرد . نه تنها سناریوی فیلم را با ذکر همه جزئیاتش مینویسد بلکه همزمان با تحریر سناریو شرح‌کامل صحنه را روی نوارضبط میکند . وباین طریق مثلاً بعد ازگذشت دوسال درحالیکه همه خسته‌اند وهنوز هم روی همان فیلم کار

سه فیلم از آثار «ریچارد لستر»
بالا: دویدن، پریدن وایستادن(اولین‌فیلم‌ریچارد لستر).
وسط : مهارت.
پائین : اتاق خواب یا نشیمن.

میکنند او با تکنیسین‌هایش به این نوارها گوش میدهد وباین‌طریق مفهوم هرصحنه‌ای را بخوبی میفهمند.

این واقعاً روش‌کار بسیار با ارزشیست ، میدانید من واقعاً «دیوید لین» را تحسین می‌کنم وبنظر من بهتر ازهرآدم دیگری قادراست فیلم بسازد . او تکنیسین وکارگردان فوق‌العاده‌ایست .

● **با سناریست فیلمهایتان چطور همکاری میکنید ؟**

– بطورکلی باید بگویم‌که ما خیلی‌زیاد باهم به‌بحث می‌نشینیم ، او آنچه راکه میخواهد مینویسد وبمن نشان میدهد ومن نیزنظرم را با او درمیان میگذارم ووقتیکه باهم به توافق رسیدیم من ، قسمتهای‌کمدی ویا دیگر چیزهائی راکه قصد داریم درفیلم نشان بدهم به سناریو اضافه میکنم وسناریست‌که با چگونگی‌کار من و روند داستان آشنائی‌کامل دارد میتواند این اطمینان را بمن بدهدکه شخصیت‌قهرمان‌اصلی‌فیلم با روند داستان‌هماهنگی کامل داشته باشد .

● **برخی ازمنتقدین براین عقیده‌اندکه فیلمهایتان دیگر هیچ پیامی دربرندارند .**

– این دیگر با منتقدان است‌که پیامی درفیلمهایم بیابند یا نه . ما کارگردانان درمرحله اول ، فیلم را بخاطرجلب توجه مردم تهیه میکنیم . بیهوده است اگر فکرکنیم مردم خودبخود بسینماکشیده میشوند ، اولین کوشش من دراینستکه مردم را به سینما بکشم واگرکه این مسئله سبب میشودکه من موجودی غیرمسئول تلقی شوم دلیلش عدم تمایل من نیست بلکه نفس سینماست‌که اینرا نمیطلبد . یابطریقی سینما درمرحله اول یك وسیله تفریح است، نه چیزی دیگر، شما میتوانید خیلی‌زیاد ازخودتان وعقایدتان درفیلمهایتان مایه بگذارید ، ولی مسخره است اگربخواهید عقاید سیاسیتان را درهمه فیلمهایتان مرتب تکرارکنید ، خصوصاً وقتی قرارباشد تماشاگران مشخصی را برای دیدن فیلمهایتان بسینما بکشانید . من فیلمهائی ساخته‌ام‌که محتوایشان عقاید سیاسی ناامیدکننده خود من بوده‌اند ، وتنها آدمهائی بدیدن آن فیلمها رفتندکه با من هم‌عقیده بودند باین ترتیب موفق نشدم تا توجه دیگر افرادی راکه با من هم‌عقیده نبودند جلب‌کنم . حقیقتش این بودکه منظور من ازساختن این سری فیلمها شناساندن عقاید سیاسی‌خودم به‌آنهائی‌بودکه بامن هم‌عقیده نبودند. دراینمورد تنها راه حل‌که بنظرمیرسد اینستکه آدم باید بهرطریق شده پای مردم را به سینما بازکند وسپس بدون اینکه آنها را فراری دهد ، ازطریق فیلم ، مسایلی راکه بنظرکارگردان مهم هستند برای آنها مطرح‌کند . همین ، نمیشودگفت‌که : «من درعرض دهسال میخواهم ده فیلم بسازم ، وهرکدامشان باید مقدار معینی دیالوگ سیاسی مشخص دربرداشته باشند» . باین خاطرکه اصولاً سینما براین بنیاد بنـا نشده است . فیلم تجربه دسته جمعی افرادیست‌که درسالن تاریکی نشسته‌اند . سینما فانتزی صرف است ، باید درآن شرکت جست وگرنه آن بهشت خیالی را سینما نمیشود نام نهاد وباین طریق بهیچ جا نمیشود رسید .

● **دربسیاری ازفیلمهایتان ، اینطور بنظر میرسد که شما خودرا درمورد برخی‌ازمسایل‌اجتماعی مورد سئوال قرار داده‌اید . . . .**

– فکرمیکنم‌که چگونگی آنرا برایتان توضیح داده باشم . من دوست دارم بهرچیزی دقیقاً نگاه‌کنم . بهترین کاری‌که درهرزمینه‌ای میشودکرد مورد سئوال قراردادن مسائل مختلف است . اگردولت میگوید : «اهالی‌کشور ما حق مسافرت‌کردن به‌کشور « × » را ندارند ، درعوض باید برای‌ما نوردادن به سرزمین y بروند، چراکه احتیاج دارند تا کمی هوا بخورند .»

بالا : «ریچارد لستر» ، «شون‌کانری» و «ریچارد هاریس» را برای صحنه‌ای از فیلم «روبین وماریان» آماده می‌کند.

پائین : «ریچارد لستر» یکبار درفیلم «مجمع‌دیوانگان» با«باسترکیتون» همکاری‌کرد درتصویر«زروموستل» کنار «کیتون» دیده میشود.

شما نمیتوانید فوراً بگوئید : «حق با شماست» یا «تقصیر شماست» ، شما فقط میتوانید بگوئید : «یکدقیقه صبر کنید» وبعد میتوانیـد بگوئید : «باور نمیکنم ، هرکاری که میتوانید بکنید.» این تنها چیزیست که میتوان انتظار شنیدنش را داشت . اگر بتوانیم مردم را بقبول عنایدی که مورد ارزشیابی مجدد قرارگرفته‌اند ، وادار کنیم ، شاید توانسته باشیم کمکی کرده باشم . نمیشود گفت: آقایان سئوال نکنید ، باید بما اعتقاد داشته باشید .» چراکه چپوراست درنقطه برخوردشان بهم منتهی میشوند، واین پدیده چیزی جز «توتالیتراسم» نمیتواند باشد .

بنظرمن باید درهرچیزی شك کرد ، هرچیزی را مورد سئوال قرارداد واینست رسالت آن سینمای مسئولی که همه از آن حـرف می‌زنند . در فیلم آپارتمان یك اطاقه میخواستم شباهت ساختمان یك جامعه را به گنبدی که بروی ستون‌های متعددی بنا شده ، نشان بدهم . اگر بخواهم آنرا منفجر کنم چیز بهتری عایدمان نمیشود ، تنها مشتی کلوخ وخاك دستگیرمان میشود ، بنظرمن باین ترتیب هیچ چیز عوض نمیشود . شما میتوانید ساختمان جامعه‌ای را خراب کنید ولی عناصرجامعه همان‌هائی باقی میمانند که پیش‌از خرابی بودند ، تنها فرقی که حاصل شده است اینستکه دراین شرایط ما خراب شده همان عناصررابدست‌آورده‌ایم. سوژه فیلم آپارتمان یك اطاقه همین بود . دیگـر چیزی ازجامعه باقی نمانده است ، تنها همان بیست نفری که نجات‌یافته‌اند هستند که بهمان روال سابق قبل‌ازانفجار زندگی میکنند. با ارائه این فیلم من میتوانستم بعنوان موجودی آنتی آنارشیست معرفی شوم . بنظرمن راه چاره تنها شکستن‌نیست ، باین‌طریق چیزی جزخورده‌های درهم همان اجتماع حاصل نمیشود . تنهاکاری که میشودکرد مورد سئوال قراردادن پدیده‌هائی است که با آنها روبرو هستیم واین‌کاریست که سینما بخوبی میتواند ازعهده آن برآید . میتوان باکمك فانتزی تماشاگررا دربرابرسئوال قرارداد . من ادعا نمیکنم که هدف همه فیلمهایم این‌مسئله بوده است ، تنها میخواهم بگویم خیلی خوب میشد اگر اینطور می‌بود .

● بسال ۱۹۶۵ ، همزمان با بیماری شدید «باستر-کیتون» شما با او همکاری کردید . . .

– بهتراست بگویم کـه درآنزمان «کیتون» درحال مرگ بود ، ما نتوانستیم مدت زیادی با هم همکاری کنیم چراکه «کیتون» دیگـر قادر بحرکت نبود . باید در صحنه‌هائی کـه تغییرمکان لازم میبود ، او را حرکت میدادند ، درآن شرایط «کیتون» دیگرقادربه نفس‌کشیدن هم نبود ، ولی با همه اینها مردی فوق‌العاده ، موجودی بسیار ساده ، بسیار صمیمی وصادق بود ، خیلی ساده بود ، اصلاً زیرك نبود ، بنظرمن «کیتون» بزرگترین کارگردان فیلمهای‌کمدی درتمام طول تاریخ سینما بوده است . مثل اینکه ذاتاً ساختمان‌کادر تصویررا میشناخت ، موقعیت‌افرادواجسام موجود درتصویررا بخوبی‌میشناخت، هرگز نمائی غیرضروری را درفیلم نمیگذاشت ، هیچگاه عنصری بی‌دلیل درتصاویرش جا نمیگرفت ، همه چیز برحسب ضرورت وبسیار دقیق جاگذاری میشد .

● فکرمیکنیدکـه این همان مسئله ، آماده‌کردن صحنه ، باشد ؟

– نه ، صرفاً مشکل آمـاده‌کردن صحنه نیست ، مخلوط بسیاری ازچیزهاست . حالا دیگربآنصورت‌نمیشود کارکرد ، چرا ؟ فرضاً باین‌دلیل که «کیتون» گروهش را کاملاً دراختیار داشت ، تکنیسین‌ها واکثر آکتورهائی را که باآنها کارمیکرد ، درتمام مدت سال با اوکارمیکردند. او بطورهفتگی حقوقشان را میپرداخت . وقتی روی‌فیلمی کار میکرد ، راش‌ها را دقیقاً نگاه میکرد واگرچیزی مطابق میلش‌نبود ، او مثل کارگردانهای این دوره زمانه که حاضرند حداقل تغییررا درفیلم بدهند عمل نمیکرد بلکه تمام صحنه را دور میانـداخت . گوشی تلفن را برمیداشت‌وبهمه‌گروهش‌خبرمیداد که برای‌پس‌فردا خودشان را آماده‌کنند. این جریان نیز اصلاً برایش خرجـی برنمیداشت ، چراکه بهرطریق مزد آنها پرداخت شده بود وتنها خرج اضافی ، پول بنزین وهزینه فیلم بود .

امروزه فکرش را بکنیدکه من‌فیلم «سه تفنگدار» را درماه اکتبرکارگردانی میکنم ودرماه دسامبر مونتاژمیکنم ودرطول مونتاژ درمی‌یابیم که یك صحنه ازفیلم مطابق میل ما نبوده‌است واگرتصمیم بگیریم که آن قسمت ازفیلم را دوربیاندازیم ومجدداً تهیه‌کنیم با مشکلات زیر روبرو خواهیم شد : «چارلتون هستون» مشغول بازی درفیلم «فرودگاه» است . «جرالدین چاپلین» مشغول بازی در فیلمی دیگر ودرکشوری دیگر است ، «راکوئل‌ولش» هم حضور ندارد وهمینطور نیزدیگر بازیگران . . . این غیرممکن است‌که بتوان همه این هنرپیشه‌ها را مجدداً گردهم‌آورد . واگربخواهیم یك چنین پروژه‌ای را پیاده کنیم ، عملاً قیمت یك نما بیش ازیك میلیون دلار تمام میشود . روش‌کار «کیتون» دیگر امروزه حتی غیرقابل تصور است ، دیگر اصلاً باین طریق نمیشودکارکرد . باید اضافه‌کنم‌که «کیتون» باهوش ومسلط بود ، حتی درحال مرگ نیزمیتوانست صحنه دلخواهش را بخوبی بوجود آورد ، مرد فوق‌العاده‌ای بود .

● چرا «کیتون» بعدازسالهای ۱۹۳۲ دیگر فیلمی نساخت ؟ این‌کار او صرفاً بخاطرظهورسینمای ناطق‌بود؟

– ازیکطرف ، میشود باین سئوال شما جواب مثبت داد . «کیتون» گرفتاریهای شخصی‌هم داشت نباید رویشان حساب‌کرد ، ولی من شخصاً فکرمیکنم که او شرایط خوبی را برای‌کارکردن نداشت . دیگر «کیتون» دمده شده بود. من مطمئن هستم که او دریافته بودکه دیگر دمده شده است واین مسئله بسیار آزارش میداد . هالیوود با خشونت با او رفتارکرد . درمورد فیلمهای ناطق باید بگویم کـه «کیتون» صدای دلنشینی نداشت واین درمورد اینگونه فیلمها بسیار مهم بود . ازاین‌گذشته روش‌های جدید نیز زیاد مطابق میل «کیتون» نبودند . او شیوه‌ای غریزی دردیدن اشیاء داشت: «شیئی‌میافتد، وآن‌دیگری‌تغییرمکان میدهد ، من وارد میشوم ، واین اتفاق میافتد . . .» ولی این دیگر آنچیزی نبودکه سینمای ناطق انتظارش را میکشید، باید شخصیتهای‌پرحرفی‌مثل «پرستون استورجس» جای این‌گونه پرسوناژها را میگرفتند .

فی‌المثل «پرستون استورجس» درآن دوره بسیار آلامد بود . وقتی‌کسی درهالیوود ازمد بیافتد دیگر مرده بحساب میآید مثلاً «برادران مارکس» را درنظربگیرید.

● چه خصوصیت «کیتون» بیش‌ازهمه برشما اثر گذاشت : طریقی که درآماده‌کردن صحنه‌ها داشت ؟

– همه خصوصیات «کیتون» اثر فراوانـی برمن گذاشت ، فکرمیکنم همه فیلمهای اورا دیده باشم . درباره هیچکس دیگری نمیتوانم چنین عقیده‌ای را ابرازکنم .

● اینطور بنظر میرسدکـه درفیلمهای «برادران مارکس» وشما نقاط مشترکی وجود داشته باشد ؟ چراکه غالباً فیلمهای آنها نیز سوررئالیستی بنظر میرسند ودر فیلمهای شما نیز پدیده‌هائی وجود دارندکه بخاطر وجود این پدیده‌ها میتوان ازسوررئالیسم حرف زد . . .

– من‌مطمئن‌نیستم که «برادران مارکس» تا باین‌درجه سوررئالیست بوده باشند . آنها درابتدا کمدین‌های تآتری بودندکه‌کارهایشان را بروی صحنه سینمامیبردند. کارشان کاملاً تآتری بود ، با این تفاوت‌که دوربین فیلمبرداری روبرویشان قرار داشت وازکارهایشان فیلمبرداری میشد. سناریست‌آنها دیوانگیهای عجیب وغریبی بکله‌اش میزد ، ولی هرکاری میکرد به سوررئالیسم ربطی نداشت . بنظر من رمزکمدی‌کارهای «برادران مارکس» در روشی بودکه گروچو خودش‌راتوجیه میکرد . آدم میتوانست‌دیالوگ‌ها را بدون اینکه اهمیت آنچنانی داشته باشند ، بفهمد . منظور من ازطرح این مسئله تشریح این مطلب است‌که هرپرسوناژی درفیلمهـای «برادران مارکس» شخصیت بخصوص خودش را دارد . حتی فی‌المثل اگربه «چیکو» میگفتیم‌که دیالوگ‌های مربوط به «گروچو» را تکرار کند چیزی تغییر نمیکرد . فکرمیکنم دربین آنها ، تنها کسی‌که واقعاً به سینما علاقه داشت «هارپو» بود .

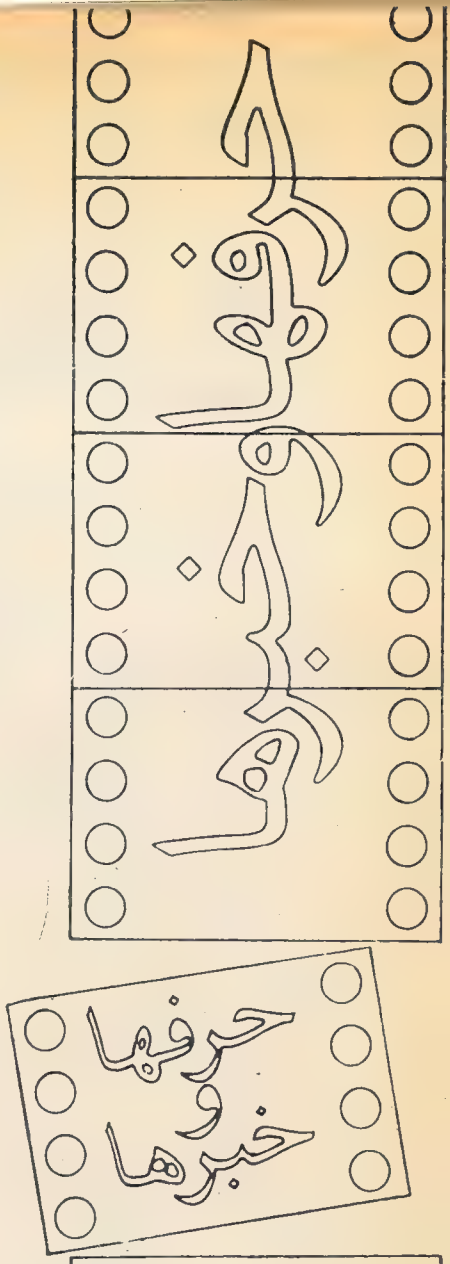
یکبار دریك فیلم تبلیغاتی با «گروچو» کارکردم ، ولی بین آنها تنها «هارپو» بودکه واقعاً نفس سینما را دریافته بود وشاید تنهابخاطروجوداوست‌که درکارهایشان ازسوررئالیسم صحبت میشود .

● درمورد «لورل وهاردی» عقیده‌تان چیست ؟

– یادم میآید درملاقاتی‌که با رؤسای چند مؤسسه تبلیغاتی داشتم ، آنها یکی ازایده‌های مراکه درآن از لورل وهاردی مایه‌گرفته بودم رد کردنـد . من‌گفتم : «راستی این ایده را دوست ندارید ؟ ولی این فوق‌العاده است» ولی آنها با پافشاری‌گفتند : «آه ، نه ، نه ، این یکی‌دیگر نه ، درست مثل‌این‌میماندکه از «لورل وهاردی» گرفته باشی .» من درجواب‌گفتم : «اگر اینطور باشد من خیلی خوشحال هم میشوم ، آنها فوق‌العاده بودند .» ولی آنها با پافشاری مجدد ، ایده مرا ردکردند . بنظر من بین «استان لورل» و «باسترکیتون» وجه تشابه جالبی وجود داشت .

نقل از : مجله «ایماژسون»

* «جاگرنات» درسومین‌جشنواره جهانی‌فیلم تهران نمایش‌داده شد و «ریچارد لستر» جایزه بهترین‌کارگردان را بدست آورد .



نخستین کنفرانس بین‌المللی مدیران جشنواره‌ها در سانفرانسیسکو اکتبر ۱۹۷۶

بیستمین دوره جشنواره بین‌المللی فیلم در سانفرانسیسکو که در اکتبر ۱۹۷۶ برگزار خواهد شد بعلت تقارن با جشنهای دویستمین سال استقلال ایالات متحده آمریکا و برنامه‌های خاصی که به این مناسبت برگزار خواهد کرد از اهمیتی استثنائی برخوردار است .

درطی این دوره جشنواره سانفرانسیسکو، به پیشنهاد «هژیر داریوش» و به همت «جورج گاند» رئیس و «کلود جارمن» مدیر اینرویداد فرهنگی ، نخستین کنفرانس بین‌المللی مدیران جشنواره‌ها درطی سه روز برگزار خواهدشد.

محل کنفرانس ، هتل مشهور «مارك هاپکینز» و مجتمع مدرن«مرکز هنرهای نمایشی» سانفرانسیسکو خواهد بود و مسئولان جشنواره‌های «کان» ، «برلین» ، «تهران» ، «لندن»، «لوکارنو» ، «سیدنی» ، «نیویورك» و «سانفرانسیسکو» ونیز احتمالاً «مسکو» و «تائورمینا» و «سن سباستین» در آن شرکت خواهند داشت .

لازم به تذکر است که تهیه کنندگان‌فیلم سالهاست که برای نظارت به کار جشنواره‌ها ، از طریق «کمیسیون فستیوالها» درفدراسیون بین‌المللی خود کنفرانسهای متعددی هرساله ترتیب میدهند ، اما مدیران جشنواره‌ها تابحال اجتماعی برای‌بررسی‌مسائل‌مشترکشان‌نداشته‌اند.

این امید وجود دارد که این کنفرانس به تشکیل مجمع یا انجمنی بین‌المللی با عضویت جشنواره‌های معتبر منجر گردد .

گزارشی درباره جشنواره تهران

از : نشریه فدراسیون بین‌المللی تهیه‌کنندگان مستقل فیلم

درچهارمین جشنواره جهانی تهران پرچم ٥٤ کشور دراهتزاز بود ودر برنامه‌های اصلی طی یازده روز ۲۳۷ فیلم به نمایش درآمد واین حاکی از توسعه واعتبار وموقعیت تثبیت شده این جشنواره درجهان سینماست ، اما بازار فیلم این جشنواره مأیوس‌کننده بود . این بازار نتوانست توزیع‌کننده‌های عمده‌ای ازکشورهای آسیائی و آفریقائی را به خود جلب کند و رویهمرفته از این کشورها نمایندگان زیادی دربازار حضور نداشتند . تصور میرودکه وزارت فرهنگ‌وهنر ــ برگزارکننده جشنواره است ــ درتشکیلات ومدیریت بازار فیلم تغییراتی بدهد. بدین قصد که این بازار به صورت مرکزی برای برخورد بین شرق وغرب درآید . یکی از میهمانان جشنواره «آلن . ج . هیرشفیلد» رئیس صنایع فیلم کلمبیا بود که خیال دا مذاکراتی درخصوص ایجاد مناسبات جدید ایران انجام دهد . «هیرشفیلد» گفت ما امکانات بالقوه سرمایه‌گذاری سینمای ای توجه خاص داریم . تاکنون مذاکرات ما شرکت‌گسترش صنایع‌سینمائی ایران‌رضایت‌بخ بوده است . پس ازکسب توافق درباره اص کلی همکاری ، طرح‌های مختلف برای ساخ فیلم که در مورد برخی ازآنها قبلاً مذاکر به عمل آمد ــ تنظیم خواهد شد . «هیرشفیلد همچنین اشاره‌کردکه فعالیت‌های سرمایه‌گذا مشترك با ایران از حد تولید فیلم فراترخوا رفت . درزمینه توزیع فیلم وفعالیت‌های مش دیگر نیز امکانات خوبی وجود دارد وگذ ازآن ما داریم امکان‌سرمایه‌گذاری درزمینه غیرهنری ــ تفریحی را هم درمقیاس بزر مورد مطالعه قرار میدهیم .»

اسکار فرانسوی

برندگان نخستین دوره جایزه «سزار» بسبك اسکار آمریکائی به‌بهترین‌های سینما فرانسه تعلق‌میگیرد، طی مراسمی‌که‌از«آنتن ۲ فرانسه پخش شد باین شرح اعلام گردید :

بهترین فیلم : تفنگ کهنه ــ کارگردا روبرانریکو .

بهترین کارگردان : برتران تاورنیه ــ برای کارگردانی فیلم «که جشن آغاز شو

بهترین بازیگرزن : رومی‌شنایدر ــ بر بازی در فیلم «مهم دوست داشتن است» .

بهترین بازیگر مرد : فیلیپ نوآره ــ برای بازی در فیلم «تفنگ کهنه» .

بهترین بازیگر زن نقش دوم : مار فرانس پیزیه ــ برای بازی در فیلم «دخترعمو دخترعمو» و «خاطرات فرانسه» .

بهترین بازیگر مرد نقش دوم : ژا روشفور ــ برای بازی در فیلم«که جشن آغ شود» .

بهترین‌فیلمنامه : «که جشن آغاز شود»ــ ژان اورانش و «برتران تاورنیه» .

بهترین دکور : «که جشن آغاز شود» ــ پیرژئوفروی .

بهترین فیلمبرداری : «ماه سیاه» ــ سین نیوکوست .

بهترین مونتاژ: «هفت مرگ سفارشی» ــ ژنویووبیندینگ .

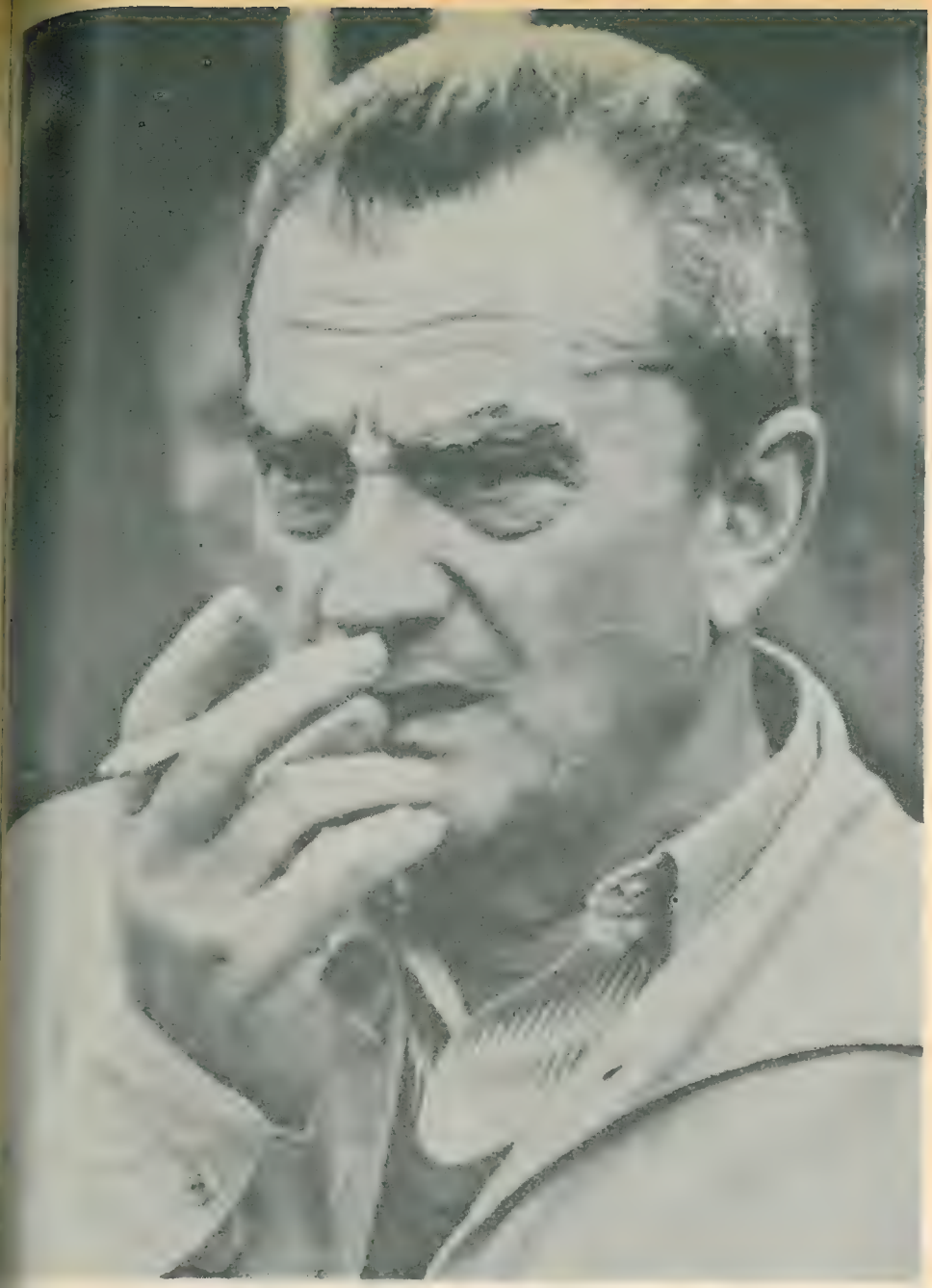
بهترین صدابرداری : ماه سیاه ــ «لو پرینی» و «ناراکولری» .

بهترین موزیك : تفنگ‌کهنه ــ«فرانس دورویه» .

بهترین‌فیلم‌خارجی: عطرزن ــ کارگردان دینوریزی .

۱ ــ رومی اشنایدر (مهم دوست داشتن است).
۲ ــ ژان‌گابن (رئیس جشنواره).
۳ ــ ماری‌فرانس پیزیه (دخترعمو دخترعمو ــ خاطرات فرانسه).
٤ ــ ژان‌کلود بریالی (میهمان جشنواره).
٥ ــ ژان روشفور (که جشن آغازشود).
٦ ــ لوك پرینی (ماه سیاه).
۷ ــ ایزابل آجانی (میهمان جشنواره).
۸ ــ ژان مورو (میهمان جشنواره).
۹ ــ میشل پیکولی ــ ایومونتان (میهمان جشنواره).
۱۰ ــ شارلوت رامپلینگ (میهمان جشنواره).
۱۱ ــ فیلیپ نواره وبرتران تاورنیه (تفنگ‌کهنه).
۱۲ ــ میشل مورگان (میهمان جشنواره).

از دست رفتگان



لوکینو ویسکونتی (آخرین گفتگوئی که با وی صورت‌گرفته، درصفحات اول مجله نقل شده‌است).

● لوکینو ویسکونتی

لوکینوویسکونتی ــ کارگردان‌ایتالیائی ــ متولد ۱۹۰۶ در میلان ــ یکی از بزرگترین مؤلفین سینمای ایتالیا (همراه با فلینی و آنتونیونی) و پدر سینمای نئورآلیست (همراه با روسلینی ودسیکا) . اشراف‌زاده‌ای‌که کارهای نمایشی را با فعالیت در تأتر واپرا شروع کرد. درسال ۱۹۳۶ با دستیاری «ژان رنوآر» وارد کار سینما شد و آسیستان سوم «رنوار» در ساختن فیلم «یك بازی ییلاقی» گردید . دراین سالها بود که «ویسکونتی» به جریانات سیاسی واجتماعی اروپا آگاهی یافت .

درزمان جنگ در سال ۱۹۴۲ در «رم» ویسکونتی فیلم «وسوسه» را براساس داستان «پستچی همیشه دوبار زنگ میزند» نوشته«جیمز کین» کارگردانی کرد . تأثیر این فیلم بر تماشاگران ایتالیائی وصنعت سینمای ایتالیا در بحبوحه تسلط رژیم فاشیزم انفجارآمیز بود . فیلم با سانسور «موسولینی» درگیری پیداکرد وخارج ازایتالیا به نمایش درنیامد . نظیر این گرفتاری برای فیلم بعدی ویسکونتی «زمین میلرزد» (۱۹۴۸) پیش‌آمد. فیلم مرثیه‌ای‌است درباره مردم فقیر سیسیل .

پس‌ازاین فیلم ویسکونتی به‌تئاتر برگشت (درتئاتر بود که او «مارچلو ماسترویانی» را کشف کرد و «فرانکو زفیرلی» را بعنوان آسیستان خود برگزید) .

« ویسکونتی » پس ازفیلم رئالیستی «بلیسیما» (۱۹۵۱) با شرکت «آنامانیانی»فیلم «سنسو» (۱۹۵٤)را ساخت، درامی‌درباره جنگ اطریش و ایتالیا در سال ۱۸٦٦ . فیلم بعدی «ویسکونتی» که براساس داستان «شبهای‌سفید» داستایوسکی‌ساخته شد (۱۹۵۷) رویهمرفته‌کمتر با موفقیت مواجه گردید .

با فیلم «روکو و برادرانش» (۱۹٦۰) بود که «ویسکونتی» سرانجام به یك شهرت بین‌المللی دست یافت . این فیلم داستان مهاجرت یك خانواده سیسیلی را به شمال ایتالیا بیان میکند. «ویسکونتی»پس ازاین‌فیلم«یوزپلنگ» (۱۹٦۳) را ساخت . این فیلم نیز پوسیدگی یك خانواده اشرافی وفئودال را درقرن‌نوزدهم مطرح‌میکرد . با این‌فیلم تریلوژی«ویسکونتی» درباره فیلمهای سیسیلی تکمیل میشود (دو فیلم قبلی زمین میلرزد وروکو وبرادرانش) ــ فیلم یوزپلنگ با سرمایه آمریکائی‌ها توسط فوکس قرن بیستم تهیه شد . این فیلم موفقیت فراوانی یافت ودرآمریکا وانگلستان به نمایش درآمد .

تم‌هائی که براکثر کارهای این فیلمساز حاکم است انزوا و تنهائی و قدرت مخرب روابط یك خانواده است این مورد یا بطور مشترك (مثلاً در «نفرین شدگان» یا «روکو و برادرانش») یا جداگانه در فیلمهای اومشهود است .

دیگر فیلمهای او عبارتند از : ستارگان مبهم دب اکبر (۱۹٦۵) بیگانه (۱۹٦۷) ، اپیزودهائی از فیلم «ما زنها» (۱۹۵۳) و بوکاچیو ۷۰ (۱۹٦۲) مرگ در ونیز (۱۹۷۰) لودویك ، «خشونت وشهوت» (۱۹۷۳) و «بیگناه» (۱۹۷۵) که آخرین اثر این فیلمساز بشمار میرود .

● تدمك کورد

تد مك‌کورد ــ فیلمبردار آمریکائی ــ متولد ۱۸۹۸ ــ یکی ازمعروف‌ترین مدیران فیلمبرداری سینمای آمریکا : درسال ۱۹۲٤ نخستین فیلمش را در مقام فیلمبرداری برای کمپانی «فرست نشنال» فیلمبرداری کرد فیلمهای عمده وی عبارتند از : جانی بلیند (ژان نگلسکو ــ ۱۹٤۸) ــ مرد جوانی با شیپور ــ در تهران : نوای ترومپت (مایکل کورتیز ــ ۱۹۵۰) ــ تورا در رویاهایم خواهم دید (مایکل کورتیز ــ ۱۹۵۲) شرق بهشت (الیاکازان ــ ۱۹۵۵) ــ درخت اعـ (دلمردیوز ــ ۱۹۵۹) دونفر روی الاکلنگ درتهران ، بر سردواهی (رابرت وایز

۱۹۶۲) ــ آوای موسیقی ، درتهران : اشکها و لبخندها (رابرت وایز ــ ۱۹۶۵) ــ جنون لطیف (ایروین کرشنر ــ ۱۹۶۶).

● ژان سروه

ژان سروه ــ بازیگر سینما وتأتر ــ متولد ۱۹۱۰ . تحصیلاتش را در کنسرواتوار بروکسل بپایان رسانید وکار را از سال ۱۹۳۱ با بازی در نمایشنامه «رنج جوانی» شروع کرد. درهمین سال بــه سینما راه یافت و درفیلم «جنایتکار» نقشی برعهده گرفت وتا سال ۱۹۷۴ بطور مداوم فعالیتش را در سینما ادامه داد .

عمده فیلمهای وی عبارتند از : قصــر شیشه‌ای (رنه کلمان ــ ۱۹۵۰) ــ لذت (ماکس افولس ــ ۱۹۵۱) ریفی ریفی نزد مردان (ژول داسن ــ ۱۹۵۵) قهــرمانان خسته‌اند (ایوسیامپی ــ ۱۹۵۵) کسی کــه باید بمیرد (ژول داسن ــ ۱۹۵۶) ــ وقتی زنها دخالت میکنند (ایوآلگــره ــ ۱۹۵۷) ــ تامانگو (جان بری ــ ۱۹۵۷) ــ تب درال پاسو بالا میرود (لوئیس بونوئل ــ ۱۹۵۹) ــ بازی حقیقت (روبر حسین ــ ۱۹۶۱) طولانی‌ترین روز (کن آناکین ــ آندره مارتون ــ برنارد ویکی و ... ۱۹۶۱) مردی از ریو (فیلیپ دوبروکا ــ ۱۹۶۳) ــ توماس شیاد (ژرژ فرانــژو ــ ۱۹۶۵) آخرین فرمان (مارك رابسون ــ ۱۹۶۶) و ...

● هیوارد هیوز

هوارد هیوز ــ متولد ۱۹۰۹ درتکزاس ــ هیوز» علاوه بر تهیه فیلم ورابطه با ستارگان هالیوود ازسرمایه‌داران بزرگ درامورصنعتی وهواپیماسازی وقبل‌ازفوت ، سرمایه‌گذار در امر مستغلات و زمین بود . روابط با ستارگان هالیوود باعث ایجاد شایعات فراوان گردید . «هیوز»درزندگی خود، فردی منزوی وتنهابود وهمواره خودرا از اجتماع دور نگاه میداشت.

اولین فیلمش را تحت عنوان «فرشتگان جهنم» درسال ۱۹۳۰ تهیه کرد و با این فیلم بمب جاذبه جنسی این دهه‌را معرفی نمود: جین هارلو . با فیلم بعدیش ستاره تازه دیگری را معرفی کرد «جین راسل» . این فیلم «یاغی» (۱۹۴۴) نام داشت‌که «هیوز» علاوه برتهیه ، کارگردانی فیلم را هم انجام داده بود .

از دیگر فیلمهائی که وی تهیه کرده ، میتوان این‌هارا نــام برد : «صفحه اول» (۱۹۳۱) «صورت زخمی» (۱۹۳۲)دراواخر دهه چهل «هیوز» کمپانی «آر . ك . ئو» را خرید ودرسال ۱۹۵۷ آنرا به تلویزیون‌فروخت. ازایــن سال ببعد فعالیت او در سینما کاهش بسیار یافت .

تاکنون بیوگرافی بسیاری در مورد او انتشار یافته . از جمله کتاب «هوارد هیوز» نوشته «جان کیتس» و «میلیونــر خجالتی» نوشته «آلبرت بی. گریر». سایر فیلمهائی که هیوز تهیه کرده ، اینها هستند :

چهارشنبه دیوانه (۱۹۴۷)
(۱۹۵۰) وخلبان جت (۶ ــ ۱۹۵۲) .

«جشنواره بین‌المللی فیلم زنان چهارشنبه شب پانزدهم اردیبهشت ماه درحضور والاحضرت شاهدخت اشرف پهلوی (ریاست عالیه سازمان زنان ایران) با نمایش فیلم کوتاه آمریکائی «من وتو آزاد باشیم» (بیل دیویس) وفیــلم بلند ایتالیائی «هفت خوشگل» (لینا ورتمولر) در سینما دیاموند افتتاح شد.

این جشنواره تا بیست‌وچهارم اردیبهشت ماه ادامه داشت واین فیلم‌ها به نمایش درآمد :

فیلمهای کوتاه : ما را دختران میگویند (کانــادا) چه هستم مادرم ، همسرم یا خودم (آمریکا) آیا کسی به من هنوز احتیاج دارد (آمریکا) زن درراه ترقی (آمریکا) برابری وتوسعه (آمریکا) هرگز تسلیم نشو (آمریکا) هرچه میخواهی باش(آمریکا) از ۳ ظهر تا ۱۰ شب (یوگسلاوی) ایزی‌بوکر (آمریکا) پشت روبنده (آمریکا) جای زن(آمریکا) آنچه برما میگذرد (آمریکا) ناکامی فنلاندی (فنلاند) او را یك‌زن مینامند (بلژیك) رنگین‌کمان(ایران) زن چیست (آمریکا) فی‌ویلسون چه‌کار میکنی (آمریکا) مدادبنفش(ایران) زنان‌غنا (آمریکا) .

فیلمهای بلند : چهره یك‌زن، آنتونیاپریکو (جودی‌کالینز ــ آمریکا) آن زن ، آن مرد (سوسوماهانی ــ ژاپن) پذیرش فرزند (مارتا مشاروس ــ مجارستان) زنی‌ازقسطنطنیه (جودیت الك ــ مجارستان) گروهان سرخ‌زنان(جمهوری خلق چین) زن ژان (باینك‌بلون ــ فرانسه) هفت خوشگل (لینا ورتمولر ــ ایتالیــا) آناکارنینا (مارگاریتاپی لی‌خینا ــ شوروی) آلیس دیگر اینجا زندگی نمیکند (مارتین اسکورسیس ــ آمــریکا) تعطیلات کوتاه (ویتوریودسیکا ــ ایتالیا) گناه (هنری‌برکت ــ مصر) تصویری نه چندان زیبا (مارتاکوئیج ــ آمریکا) خانه عروسك (جوزف‌لوزی ــ آمریکا) ساحل دور (جویس‌ویلاند ــ کانادا) میراث(کارن‌آرتور ــ آمریکا) ازشما خیلی ممنون (واریس‌حسین ــ انگلستان) .

فرانسوا تروفو : بازیگر

« فرانسوا تروفو » بازیگر فیلم جدیــد «استیون اسپیلبرگ» (کارگردان فیلم‌هــای : آرواره‌ها و دوئل) خواهد بود . نام این فیلم «برخوردهای از نوع سوم» است.

حرفها و خبرها

لی استراسبرگ : بیست سال با «آکتورزاستودیو» ....

بیست سال از عمرش را وقف «آکتورز استودیو» کرده است مدرسه‌ای که درطول سالها استعدادهای درخشانی چون «شرلی وینترز» – پل نیومن ــ مارلون براندو – مریلین مونرو – رود استایگر ــ الای والاك – جوآن وودوارد – داستین هافمن» درآن پرورش یافته‌اند . «لی استراسبرگ» مبتکر متد خاصی درتعلیم بازیگری است که برای «آکتورز استودیو» شهرت فراوان بهمراه آورده است .

ترجمه گفتگوی کوتاهی با «لی استراسبرگ» را که در مجله «سینه رووو» بچاپ رسیده است دراینجا میخوانید .

ــ درباره تحول سینما درسالهای اخیر چه نظری دارید ؟

ــ درطول بیست سال اخیر خیلی چیزها تغییریافته‌است. درگذشته بازیگران‌سینما تأمین بیشتری داشتند چون استودیوها برای بازیگران فیلم میساختند . درصورتیکه امروزه هرفیلم باید به تنهائی روی پای خودش بایستد وکمتر بازیگری است که بتواند تمام بار یك فیلم را بدوش بکشد . بازیگرانی که امروزه هنوز این شانس را دارند باید خیلی مواظب موقعیت خود باشند . چون کافی است که نامشان روی چند فیلم بد دیده شود تا ناگهان کارشان پایان پذیرد .

ــ حتی بازیگران بزرگ ؟

ــ حالا بیشتر روی خود فیلم تکیه‌میکنند. بازیگران امروز شباهتی به ستارگان سینمای سابق ندارند ، چیزی که از آنها خواسته میشود اینست‌که تا حد امکان به‌کاراکتری‌که نقش‌اش را بازی میکند نزدیك شوند مردم مثلاً برای دیدن «پل نیومن» به سینما میروند . ولی باید نقش خوبی برعهده داشته باشد تا مردم اورا بپذیرند ، زیرا دیگرتنها «پل نیومن» بودن کافی نیست . اینها تمام دلیل تحول کلی دنیا وبخصوص سینما است . در آغاز میشد هرفیلمی را بمردم نشان داد زیرا سینما برای آنها تجربه تازه‌ای بود . ولی رفته رفته سلیقه مردم همراه تحولات اجتماعی تغییر یافت . این تحولات‌تنها روی سینما اثر نگذاشت بلکه اصولاً هنرهای نمایشی را نیز دچار دگرگونی ساخت .

ــ بنظر شما سینمای آمریکا هنوز سینمای زنده‌ای است ؟

ــ بله وهنوز عمیقاً روی سینمای جهان اثر میگذارد . در سالهای اخیر فرصت دیدار از«شوروی» ، «ژاپن» و سایر کشورها برای من پیش‌آمد . تنها با توجه به لباس مردم مشکل میشود آدم بفهمد درکدام کشور است . چهره‌ها با هم تفاوت دارند ، ولی لباسها یکسان هستند

ــ سینمای امروز چه کمبودی دارد ؟

ــ کمدین‌هـای بزرگی چون «چارلی چاپلین»، «هارولد لوید»ودیگران . کمدینهای امروزی پشتوانه خوبی برای فیلمهایشان نیستند درتلویزیون کم‌وبیش موفق هستند ولی‌بمحض اینکه به سینما راه میبابند میبینیم حرف تازه‌ای ندارند . از طرفی کیفیت کار یك بازیگر

...گی به گذشت زمان دارد درحالیکه بسیاری ...ستارگان قدیمی شهرتشان را مدیون کیفیت ...یگریشان نبودند . درگذشته بازیگر دراختیار ...ستودیو بود واستودیو هرتصمیمی که میل‌داشت ...رباره او میگرفت . ولی امروزه سرنوشت ...یگررا درواقع مردم تعیین میکند . با اینحال ...ن تصور میکنم استودیوهای بزرگ آمریکائی ...ید توجه بیشتری به پرورش بازیگران بنمایند.

ــ تأتر تا چه حد دچار بحران است ؟

ــقسمت عمده‌ای ازصنعت نمایش دردست ...ینما و تلویزیون است . اگر بخواهیم که ...تر بحیاتش ادامه دهد باید به نمایشنامه‌های ...زرگ با شرکت بازیگران سرشناس روکنیم . ...رغیر اینصورت چطور میشود توقع داشت که ...اشاگران ــ بخصوص تماشاگران تلویزیون ــ ...تأتر بروند. تا آنجاکه به «آکتورز استودیو» ...ربوط میشود من ابداً به بازیگران جوانی که ...رای کسب شهرت به تأتر میآیند عقیده ندارم ...رای جلب تماشاگر به تأتر باید از بازیگران ...زرگ واستثنائی استفاده برد .

ــ ولی‌شما موفق شده‌اید درهر نمایشنامه‌ای بازیگر استثنائی بوجود آورید .

ــ خیر « مارلون براندو » ، « مریلین ...مونرو» ، «پل نیومن» و «جوان وود وارد» قبل ازاینکه بامن‌برخوردکنند دارای‌استعدادهای ذاتی بودند . من فقط برای بظهور رساندن‌این استعدادها نقش یك «کاتالیزور» را بازی کردم .

«مارلون براندو» بازیگری است که هنوز هیچکس ــ علیرغم نقشهائی که تا بحال بازی کرده ــ اورا بدرستی نشناخته است . او در واقع همیشه نقابی برچهره دارد که شخصیت واقعی‌اش را پشت آن مخفی کرده است . مردی است خجالتی وگوشه‌گیر که برخلاف تصور هیچوقت خودش را جدی نمیگیرد .

«مریلین مونرو» یکی ازطبیعی‌ترین بازیگران دنیا بود . هنوز کسانی هستند که درمورد استعداد بازیگری او تردید دارند . ولی تماشاگران هیچوقت فرصت شناختن استعداد فراوان اورا بدست نیاوردند . کاش لااقل اورا درکلاس درس «آکتورز استودیو» میدیدند .

درباره «پل نیومن» تأسفم اینست که هنوز از وجود او آنطور که باید در سینما و تلویزیون استفاده نشده است . همسرش جوآن وودوارد خیلی کم فیلم بازی میکند وترجیح میدهد برای آنکه هربار کار تازه‌ای ارائه دهد نقشهایش را با دقت انتخاب نماید . دوست ندارم درباره آدمهائی که با من کار کرده‌اند زیاد صحبت کنم . چون باید در باره چیزی صحبت کنم که بمن تعلق ندارد و آن استعداد آنهاست .

ــ شما با جیمز دین هم کار کرده‌اید ؟

ــ بله او جوانی سرگشته و مضطرب بود ودرعین حال خجالتی ، حتی از من وازکلاس درس هم خجالت میکشید درباره سایرچیزهاهم باندازه کافی مطالب احمقانه نوشته‌اند .

ــ برنامه‌های آینده شما چه هستند ؟

ــ همچنان «آکتورز استودیو»را اداره خواهم کرد . هرسال چهارهزار نفر داوطلب تحصیل دراین مدرسه هستند که از میان آنها حداکثر چهارصد نفر را انتخاب میکنیم . «آکتورز استودیو» یك مدرسه در نیویورك ویك مدرسه در لوس‌آنجلس دارد . ما فقط از طریق کمکهائی که دریافت میداریم توانسته‌ایم بکار خود ادامه دهیم . زیرا تحصیل در «آکتورز استودیو» کاملاً مجانی است .

■

مافیا وپورنوگرافی

در اکتبر گذشته یك رشته مقاله که در نیویورك تایمز و نیویورك‌پست چاپ شد قسمتی ازجنبه‌های ناخوش‌آیند وباورنکردنی بازارفیلم پورنوگرافی را آشکار ساخت . بعضی از تهیه‌کنندگان اعتراف کرده‌اند که با دنیای سندیکاها ارتباط دارند وازجمله «جیمز باکلی» یکی از مؤسسان مجله «اسکرو» تهیه‌کننده و توزیع‌کننده فیلم «فلش گوردون» اظهار داشته است که مافیا شریك قابل اعتمادی است پرداخت‌های منظم را تضمین میکند ودرتوزیع واجازه دادن فیلم بسیار سریع و با کفایت است . . . . اما آنهاکه در مقابل «مافیا»مقاومت کنند با خطر ترور ، خشونت‌های بدنی و حتی مرگ روبرو هستند . از جمله قربانیان اخیر دراین زمینه برادران «میچل» بودندکه مجبور شدند حق توزیع فیلم «پشت در سبز» را درچند شهر مهم به شرکت پخش گلف واگذار کنند . یك کارگردان دیگر پس از اتمام فیلمش مجبور شد از تمام حقوق خود نسبت به آن چشم‌پیوشد. گفته میشود که فعلاً تعدادی از شخصیت‌های بسیار معروف «مافیا» درکار تولید وتوزیع فیلمهای پورنوگرافی دست دارند .

آزاد

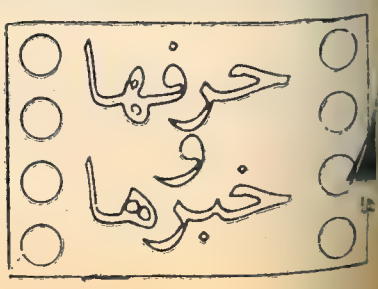
ازاسفندماه سال گذشته «سینمای‌آزاد» برای اشاعه‌کار سینمای آماتور وآشنائی جوانان با سینمای غیرحرفه‌ای وهمچنین تبلیغ برنامه‌های کلوب سینمای آزاد اقدام به انتشار بولتن‌های ماهانه‌کرده است .

درسه شماره بولتنی که « سینمای آزاد » تاکنون منتشر کرده ، کوشش‌شده تاعلاوه‌براینکه دربرگیرنده خبرهای سینمای آزاد تهران و شهرستانها باشد مطالبی نیزدرخصوص فیلمسازان برجسته وفیلم‌های با اهمیت منتشر کند.

این بولتن‌ها همچنین بصورت شکیلی صفحه‌بندی شده است . امیدواریم انتشار این بولتن‌ها ادامه یابد .

وسترن هندی !

وقتی ایتالیائی‌ها میتوانند وسترن اسپاگتی بسازند چرا هندی‌ها نتوانند وسترن کری Curry بسازند ؟ حقیقت اینست‌که میتوانند وساخته‌اند ــ فیلمی به‌نام (شولای) Sholay که بطریقه ۷۰ میلیمتری ساخته شده و گویا پرهزینه‌ترین محصول سینمای هندوستان است. هرصحنه این‌فیلم نسخه‌برداری ازیکی صحنه‌های فیلم‌های پرفروش غربی است . ضمن آنکه طرح کلی فیلم تقلیدی از وسترن‌های «سرجولئونه» است . با اینهمه «شولای» بسیار خوب ساخته شده ، بازی‌ها ، فیلمبرداری وتدوین فوق‌العاده خوب است وزدوخوردها وازاسب افتادن‌ها بی‌نقص‌وکاملاً قابل قبول است، درحقیقت اگر بخاطر صحنه‌های رقص‌وآوازکه باید درهرفیلم هندی‌باشدنبودتشخیص اینکه«شولای»ــ وقتیکه دوبله شود ــ درچه‌کشوری ساخته شده آسان نخواهد بود ! «شولای» شاید بتواند نقش مهمی درتوسعه صادرات فیلم‌که درسال ۱۹۷۵ ۸/۱۷۷۰۰۰ دلار ارز خارجی برای هندوستان به‌وجود آورد ، داشته باشد . درحال‌حاضر بازار خارجی فیلمهای هندی‌بیشترمحدود به‌کشورهائی آسیائی وآفریقائی است . «شولای» احتمالاً خواهد توانست بازارهای صادراتی جدیدی را بروی سینمای هندوستان بگشاید .



صحرای تاتارها از «رم» تا «بم»

در «چینه‌چیتا» ـ رم

اختصاصی برای «سینما ۵»

هنرمندان فیلم «صحرای تاتارها» در «رم» طی یك گفتگ
جمعی ـ که خوب بود در «تهران» نیز تکرار میشد ـ افراد شرکت کنـ
در گفتگو درتصویر از چپ به راست اینها هستند :
بهمن فرمان آرا ـ ژاك پرن ـ ژان لوئی ترن‌تینیان ـ لور
ترزیف ـ جولیا ناجما ـ والریوزورلینی ـ ویتوریو گاسمان ـ ماک
فون سیدو ـ هلموت گریم ـ فرانسیسکو رابال ـ فرناندوری .

والریو زورلینی (که ازاو درتهران فیلم‌های «دختری بـا چمدان ، تابستان شوم ونخستین شب آرامش» را دیده‌ایم) ـ نفر اول سمت راست ـ کارگردان فیلم «صحرای تاتارها» و «لوچانوتوولی» فیلمبردار فیلم (ازوی در جشنواره چهارم ، فیلم «حرفه : خبرنگار» را دیده‌ایم) درانتظار آماده شدن صحنه .

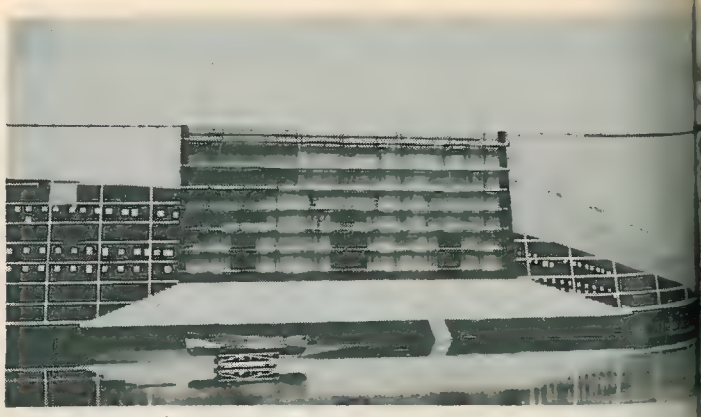
ماکس فون سیدو (نفر اول سمت راست) و «ژاك پرن» (سوار براسب) درانتظار شروع فیلمبرداری .

گوشه ای ازداخل «ارگ بم» که در «چینه چیتا» ساخته شده
طراح لباس هنوز با لباس یکی ازسربازان (سیاهی لشگر) مشغول
ست .

چینه چیتا ــ نمای خارجی «ارگ بم» ساخته شده در «رم» ــ
باکمك داربست‌های آهنی ، دیوارهای «ارگ بم» را برپا نگاه‌داشته‌اند ،
صحنه‌های داخلی «ارگ بم» درایتالیا فیلمبرداری شد و صحنه‌های
خارجی آن در فروردین واردیبهشت ۳۵ در «بم» ...

جولیانوجما (سوار براسب) آماده برای فیلمبرداری یك نما
ازفیلم «صحرای تاتارها» ــ «والریو زورلینی» آخرین توضیحات را
به «جولیانوجما» می‌دهد ... «صحرای تاتارها» فیلمی کاملاً مردانه
است ، تمامی بازیگران متعدد این فیلم مرد هستند جز یك بازیگر گمنام
زن ، که نقش خیلی کوتاهی درفیلم دارد .

«ماکس فون سیدو» که ازطریق آثار «اینگمار برگمان» در
دنیا مشهور شد ، حالا یکی از پرکارترین بازیگران سینما در اروپا و
امریکاست، «فون سیدو» برای بازی در صحنه‌های فیلم «صحرای
تاتارها» بهمراه «هلموت گریم» (برنده اسکار بخاطر بازی در فیلم
«کاباره») فرانسیسکورابال (بازیگر فیلم‌های اولیه «لوئیس‌بونوئل»)
و «ژاك پرن» (تهیه‌کننده فیلم) به‌ایران سفرکرد.



به بهانه «صحرای تاتارها» ، نگاهی به گوشه‌های دیگر
«چینه چیتا» می‌اندازیم :
یکی ازپل‌های مشهور شهر «ونیز» که داستان «کازنووا» در
آنجا روی میدهد . این بنا روی استخر بزرگ «چینه چیتا» ساخته‌شده
استخر ظاهراً جای یکی از همان کانال‌های مشهور «ونیز» را
گرفته است .

درتصویر دکور فیلم آمارکورد «فدریکو فلینی» درانتظار
ازبین رفتن وبهره‌برداری تازه جهت فیلم آخر این فیلمساز با نام
«کازانووا» است . با کمی دقت درطرفین ساختمان نیمه‌کاره ، تصویر
مبهمی از یك کشتی را خواهید دید که در فیلم «آمارکورد» دیده‌اید.
حالا برای فیلم تازه فلینی، «کازنووا» سرگرم ساختن نمای ساختمانی
تازه هستند که دکور فیلم «آمارکورد» را پوشانده است .

در «ارگ‌بم» ـ کرمان

بعداز فیلمبرداری صحنه‌های داخلی در «ارگ‌بم» (که در«چینه‌چیتا» ساخته‌شده‌بود) هُنرمندان فیلم «صحرای تاتارها» برای فیلمبرداری صحنه‌هـای خارجی وارد «ارگ بم» شدند.

این تصویری از «ارگ‌بم» است ودرتصویر توپی را می‌بینید که ساکنان قلعه برای جلوگیری از هجوم تاتارها آماده کرده‌اند.

شرکت گسترش صنایع سینمائی ایران (باهمکاری وزارت فرهنگ‌وهنر و تل‌فیلم) امکانات تهیه این فیلم را در «بم» درسطحی بین‌المللی فراهم کرد، بطوریکه هنرمندان خارجی این‌فیلم(اعم‌ازکارگردان، فیلمبردار، بازیگران وکارکنان فنی) اعتراف کردندکه ابداً تصور نمیکرده‌اند با چنین تشکیلات تهیه‌ای در ایران مواجه شوند .

در تصویر کاروان‌هائیکه برای هنرمندان فیلم تهیه شده ملاحظه می‌کنید.

«والریوزورلینی» بین دو بازیگر جوان ایرانی فیلم «صحرای‌تاتارها» ــ گلچین (سمت راست) وسعید کنگرانی (که اخیراً فیلم «سرایدار» اورا دیدید).

«زورلینی» ضمن ستایش از گستردگی امکانات تهیه ــ استعداد بازیگران ایرانی فیلمش‌را نیز بدفعات ستایش کرد.

بجز «سعید کنگرانی» و «گلچین» ــ کامران نوزاد ومحمدعلی کشاورز نیز در «صحرای تاتارها» بازی دارند.

«والریو زورلینی» برای بازیگران فیلمش ، صحنه‌ای از «صحرای تاتارها» را تشریح می‌کند، او یادآوری می‌کند که در قسمت‌های داخلی همان صحنه در «چینه چیتا» چه گذشته وحال در «ارگ‌بم» چگونه بایستی دنبال همان صحنه گرفته شود.

هلموت گریم (بازیگر سرشناس فیلم «کاباره») و «ماکس‌فون سیدو» (بازیگر اکثر آثار «برگمان») به‌توضیحات «والریو زورلینی» توجه می‌کنند.
ایندو بازیگر توانا و سرشناس اروپا ، برای نخستین‌بار کنارهم قرارگرفته‌اند.

«والریو زورلینی» ــ صحنه‌ای را که بایست «هلموت‌گریم» و«ماکس‌فون‌سیدو» در «ارگ‌بم» بازی کنند برای «لوچانو تووللی» (فیلمبردار فیلم «حرفه : خبرنگار») تشریح می‌کند ــ این یکی از دونمائی‌است که «زورلینی» وهمکارانش دریک‌روزگرم وخسته‌کننده بعداز بیش‌از دوازده‌ساعت فعالیت فیلمبرداری می‌کنند.

برندگان جوایز اسکار ۱۹۷۵

بهترین‌فیلم : پرواز ازروی قفس فاخته (کارگردان : میلوس فورمن

بهترین‌فیلم خارجی : دورسواوزالا (کارگردان :آکیروکوروساوا) شوروی

بهترین‌بازیگرمرد :جک‌نیکلسون (برای‌فیلم : پرواز از قفس فاخته

بهترین بازیگرزن :لوئیزفلچر (برای فیلم : پرواز از قفس فاخته

بهترین بازیگرمرد نقش‌دوم :جورج‌برنز (برای‌فیلم :پسران‌آفتاب

بهترین‌بازیگرزن نقش دوم : لی گرانت (برای فیلم : شامپو

بهترین‌کارگردانی : (میلوس‌فورمن‌برای‌فیلم :پروازازروی‌قفس‌فاخته

بهترین‌طراحی‌صحنه :آدام ،واکر ،دیکسون (برای‌فیلم :باری‌لیندون

بهترین فیلمبرداری : جان آلکوت (برای فیلم : باری لیندون)

بهترین‌طراحی‌لباس :سودرلند ، کانرو (برای فیلم :باری لیندون)

بهترین مونتاژ :ورنافیلدز (برای فیلم : آرواره‌ها)

بهترین موزیک : جان ویلیامز (برای فیلم : آرواره‌ها)

بهترین تصنیف : کیت‌کارادین (برای‌تصنیف فیلم "نشویل")

بهترین اقتباس‌موزیکال :لئوناردروزمن (برای فیلم :باری لیندون

بهترین‌فیلم‌کوتاه‌زنده :برت‌سالزمن (برای‌فیلم :فرشته‌وبیگ‌جو)

بهترین‌فیلم‌کوتاه‌نقاشی‌متحرک :باب‌گادفری (برای فیلم :بزرگ)

بهترین‌فیلم‌مستندطویل :اف .آر کرالی ،جی .هگر ،دال‌هارک‌لبر

(برای‌فیلم :مردی‌که‌ازاورست با اسکی پائین آمد)

بهترین‌فیلم‌مستندکوتاه :پی .ویلبر ،آرلهمن (برای‌فیلم :پایان‌روز)

بهترین‌صدابرداری :هویت ،همن ،مدری ،کارتر (برای‌فیلم :آرواره‌ها)

بهترین‌فیلمنامه :فرانک پیرسون (برای‌فیلم :بعدازظهر سگی)

بهترین فیلمنامه‌اقتباس‌شده :لاورنس‌هوبن ، بوگولدمن ـ اقتباس ازنو

کن‌کری (برای فیلم : پرواز ازروی قفس فاخته)

بالا : «آرواره‌ها» ساخته «استیون اسپیلبرگ» برنده دوجایزه اسکار.
وسط : «لی‌گرانت» (برنده‌اسکارنقش‌دوم زن) با«وارن‌بیتی» درفیلم «شامپو».
پائین: «جان‌الکوت» برنده‌اسکاربهترین‌فیلمبرداری برای فیلم «باری‌لیندون».

تصویر پائین (راست): «میلوس‌فورمن» برنده جایزه اسکار بهترین کارگردان سال ۱۹۷۵ برای فیلم «پرواز از روی قفس‌فاخته».
تصویربالا : صحنه‌ای از فیلم «باری‌لیندون» ساخته «استانلی کوبریك» برندهٔ چهار جایزه اسکار.
تصویر پائین (چپ) : نمائی ازفیلم «پرواز از روی قفس‌فاخته» اثر «میلوس فورمن» برنده پنج جایزه اسکار.

IVth TEHRAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

بریده جراید
چهارمین جشنواره جهانی فیلم تهران

Press clips Coupures de presse
Zeitungsausschnitte
Ritagli da giornali e riviste

نوشته : هرب . ای . لایتمن
ازمجله : American Cinematographer

ابعاد گسترده‌تر و تنوع فراوان‌تر برنامه‌ها ، چهارمین جشنواره جهانی‌فیلم تهران را در ردیف بالاترین رویدادهای بین‌المللی جهان سینماقرار داده است .

برف همچون یك پوشش مخملی سفید ، کوههائی راکه شاهانه بالای شهرتهران سر برافراشته‌اند دربرگرفته است و خود شهر بمانند کیك عروسی یخ زده است . وقتی به این منظره که مانند یك‌کارت‌کریسمس است نگاه می‌کنم به یاد میآورم‌که طی سه سالی‌که به جشنواره جهانی فیلم تهران آمدم ، چنین منظره‌ای دراین شهر ندیدم .

پائین شهر داستان دیگری است ــ شلوغ و پرازسروصدای آمد ورفت اتومبیل‌ها . دراین شهر حدود چهار میلیون جمعیت زندگی میکنند که‌گوئی تمام وقت درحرکتند ــ بیشتر وقت‌ها هم با اتومبیل . در ساعات شلوغ روز انبوه اتومبیل‌ها درخیابان‌ها به‌صورت سیلابی از فلز یك پارچه درمیآید . وهرروزهم چهارصددستگاه اتومبیل جدید درشهر به‌راه میافتد .

دارد . جلوی هریك ازتالارهای نمایش‌دهنده فیلمهای جشنواره پرچم‌کشورهای زیادی در اهتزاز است . پوسترهای زیبای جشنواره (یك

به هرحال این روزها شهرحال وهوای‌یك جشن – یا بهتربگویم یك جشنواره سینمائی را

پوستر برای هریك ازبرنامه‌ها) که هرکدام به نوبه خود یك اثر هنری جالب است ، دیوارهای بسیاری ازساختمان‌ها را پوشانده است .

دفتر جشنواره یابه‌اصطلاح مرکز عصبی‌آن نزدیك مجموعه سینماهائی است که فیلمهای جشنواره را نشان میدهند وتقریباً همه‌کارکنان آن همان‌هائی هستندکه دوره‌های قبلی‌جشنواره راگردانده‌اند. مرا به نام صدا میکنند وصمیمانه خوش‌آمد میگویند. خوشحالم دوباره درمحیط دوستانه تهران هستم . انگاربمیان‌افرادخانواده‌ام برگشته‌ام .

نگاهی به‌برنامه‌ها نشان میدهدکه جشنواره امسال بسیارگسترش یافته وازتنوع بیشتری برخوردار است ومن مانند کودکی درمغازه شیرینی‌فروشی مانده‌ام‌که‌کدام‌ها را انتخاب‌کنم. دلم میخواهد به روال داستان‌های هزارویکشب یك جن ازتوی یك‌بطری (یا چراغ نفتی) بیرون بیاید وترتیبی بدهدکه من بتوانم درآن واحد درچند جا باشم . چون حتی اگر ازصبح تا شب به تماشای فیلم بروم ظرف یازده روز خواهم توانست‌فقط قسمت‌کوچکی‌از۲۳۷ فیلم‌برنامه‌های اصلی را ببینم . (از ۲۳۹ فیلمی‌که در به نمایش درخواهد آمد باید بگلی کنم .)

برنامه‌افتتاحیه جشنواره‌درحضورعلیا فرح پهلوی شهبانوی ایران درتالار رودکی شرکت گروهی ازشخصیت‌های سرشناس سینما (مثل همیشه باشکوهی شاهانه) میشود. دراین برنامه فیلم «ولگرد آقا» «ریچارد پاترسون» درباره «سرچارلزچ ساخت به نمایش درآمد.

دوره میهمانی‌های باشکوه جشنوار بعد با ضیافت وزارت فرهنگ وهنر آغازمیگردد. «رکس رید» منتقد «سانس را می‌بینم‌که برای‌روزنامه‌اش‌یادداشت بر

امسال جشنواره ازنظم وترتیبی برخوردار است . در هردو هتل اینترکنتینانتال‌که محل اقامت میهمانان است مأموران جشنواره آماده‌اندکه مربوط به آمد ورفت شرکت در میهمانی مسافرت‌های صدها میهمان جشنواره را سازند. به علاوه درهردو هتل یك میز

سینماهای نمایش‌دهنده فیلمهای جشنواره جهانی فیلم تهران.

بلیط هست ودرنتیجه میهمانان اجباری ندارند برای تهیه بلیط ساعت‌ها جلوی گیشه سینما صف بایستند. آمدورفت دراین شهربزرگ همیشه یك مسئله است وجشنواره اتوبوس‌هائی تهیه دیده‌که بین هتلها وسینماها درحرکتند. این اتوبوس‌ها هرپانزده دقیقه یك بار براه میافتند، اما اگر برایتان واقعاً ممکن نباشد، منتظر براه‌افتادن اتوبوس بمانید. مأموران بسیار مؤدب جشنواره اتومبیل اختصاصی دراختیارتان قرار میدهند. واین وقتی‌که مثلاً فقط ده دقیقه وقت برای رسیدن‌به‌جشنواره‌داشته‌باشید، امتیازفوق‌العاده‌ای است.

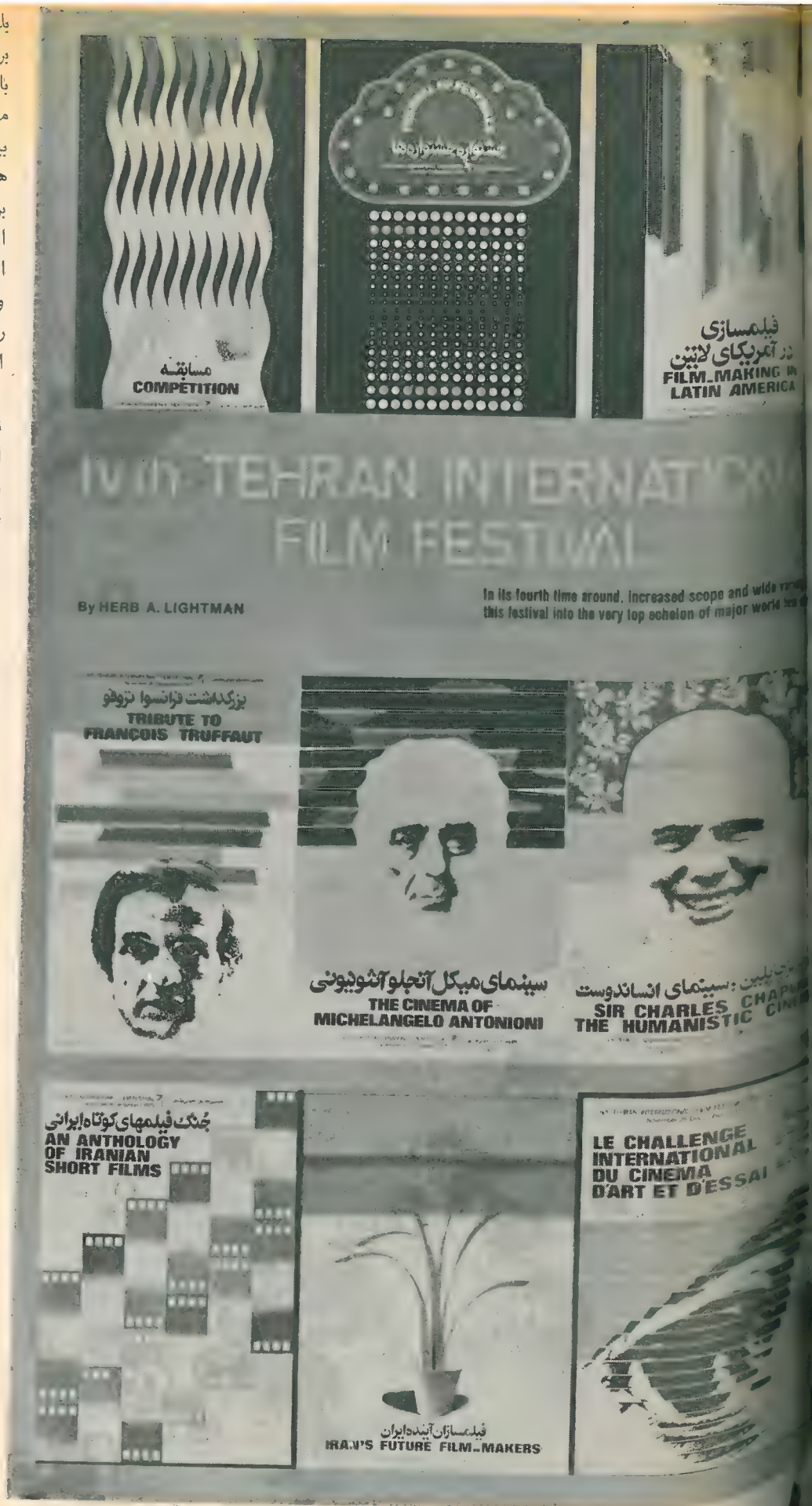
جشنواره فیلم بدون ستارگان سینما لطفی ندارد وامسال‌هم تهران ازاین‌نظربی‌نصیب نیست ازمیان ستارگانی‌که به تهران آمده‌اند من این‌ها را میشناسم: دایان‌کانن، دبورا رافین، آلکسیس اسمیت، کریگ استیونس، الن برستاین، هیو اوبراین، شارلوت رامپلینگ و ترنس استامپ. خیلی‌ها هم هستندکه نمیشناسم. واین ما را به موضوع دلیل یا ضرورت شرکت ستارگان سینما درجشنواره‌های فیلم میرساند. بحثی نیست‌که ستارگان سینما به جشنواره‌ها دعوت میشوندکه به‌آن رونقی بدهند، درمصاحبه‌های مطبوعاتی شرکت‌کنند ونظراتشان را درباره مسائل مربوط به سینما ومسائل دیگر ابراز دارند. ویا لااقل فقط درمجالس‌حضورداشته باشند. اما این‌موضوع همیشه رعایت نمیشود. من خودم درموارد زیادی دیده‌ام‌که ستارگان سینمائی‌که با هزینه فراوان به جشنواره دعوت شده بودند، تمام فقط دراطاق هتلشان ماندند.

این‌جور رفتار به عقیده من ازانصاف بدور است، چه برای برگزارکنندگان جشنواره‌که با زحمت وهزینه فراوان ازآنها پذیرائی میکنند وچه ازنظر عامه مردم که با خرید بلیط درواقع پرداخت‌کننده اصلی دستمزد هنرپیشه‌ها هستند.

خوشبختانه خیلی ازهنرپیشه‌ها ازاین نظر همکاری میکنند ولااقل متوجه هستندکه این‌کار برای خودشان نوعی تبلیغات به هزینه دیگران است. مثلاً «شارلوت رامپلینگ» و «الن برستاین»‌که هردو ازآکتریس‌های با هوش و جذابی هستند، درمصاحبه‌های مطبوعاتی شرکت کردند.

درزیربه‌طورخلاصه نظرم‌را درباره پاره‌ای ازفیلمها که توانستم ببینم میآورم. البته این فیلمها نمیتوانند نمونه مناسبی برای نشان‌دادن کیفیت برنامه‌های جشنواره تهران باشد زیراکه من‌علی‌رغم کوشش‌هایم توانستم‌فقط‌قسمت‌کوچکی ازفیلمها را ببینم.

نکته دیگراینکه این‌نظرات ضرورتاً شخصی وذهنی هستند – که هرنقد هنری دیگری هم هست – کافی‌است نظرات کاملاً متضاد چند منتقد معتبررا درباره یك فیلم بخواهیم‌که قانع‌گردیم



گوشه‌ای از جشنواره چهارم که بطریق رنگی در «آمریکن سینماتوگرافر» چاپ شده‌است.

عکس‌العمل انسان‌ها دربرابر آثار هنری یك امر شخصی است . من‌هم ازاین قاعده مستثنی نیستم ومطالب زیرفقط عقیده من است .

* * *

«جیمزدین: اولین نوجوان امریکائی»

دراین فیلم شخصیت پرتحرك وغیرمتعارف جیمزدین ، آکتور با استعدادی که در ۲۴ سالگی دریك سانحه اتومبیل کشته شد ، ازطریق مصاحبه باکسانی که اززندیك اورا میشناختند، وتکه‌هائی ازسه فیلم بلند وچند برنامه تلویزیونی او تصویر میگردد .

فیلم میکوشد راز افسون این نخستین نوجوان آمریکائی راکه بیست سال پس‌ازمرگش هنوز به صورت مظهر یك گرایش روحی خاص باقی‌مانده ، کشف کند.

«توازن»

فیلمی ازنظرفنی بسیار خوب ساخته شده اما با موضوعی پیش‌پا افتاده درباره زن میانسالی که نمیداند باخودش چه‌کارکند ودوساعت طول میدهد تا هیچ‌کاری نکند.

«خارج ازفصل»

مثلث عشقی غیرمتعارفی درباره یك مادر، دخترش ومردی ازگذشته مادرکه پس ازبیست سال به دیدن او میآید. داستان دریك هتل کنار دریا درخارج ازفصل توریستی اتفاق میافتد. در نقطه اوج داستان شهوات وخواسته‌ها بطرزی خشونت‌آمیزوتاحدی‌زننده‌پرده میدرند«وانسارد گریو» و «سوزان جورج» بازی‌های خوبی ارائه میدهند ، اما «کلیف رابرتسون» درنقش یك انگلیسی پاك باخته قانع‌کننده نیست .

«سرگذشت آدل – آش»

آخرین فیلم «فرانسوا تروفو» درباره دختر «ویکتورهوگو» نویسنده مشهور فرانسوی است‌که پس‌ازآنکه نامزدش ترکش میکندگرفتار میلی بیمارگونه به انتقام‌گیری میشود وسرانجام تعادل روحی‌اش را ازدست میدهد.

داستان فیلم بسیارساده ومختصراست واگر قهرمان‌فیلم دخترچنان‌مشهوری‌نبودوکارگردانی ضعیف‌تر از «تروفو» فیلم را ساخته بود ، حاصل کار چیزی جز یك ملودرام تکراری نمیشد. اما کارگردانی‌استادانه «تروفو»وبازی‌های‌درخشان هنرپیشگان این فیلم را درسطحی خیلی بالاتر ازیك ملودرام قرار میدهد.

«نخستین گام»

فیلم شدی‌بخشی‌که داستان آن اواخرقرن نوزدهم دریك شهرکوچك درگرجستان اتفاق

میهمانان جشنواره ــ ردیف اول از بالا بپائین : **ایوان پاسر** (کارگردان قانون وبی‌نظمی ــ برنده جایزه بهترین کارگردان) ــ **لیناورتمولر** (کارگردان فیلم گمگشته ــ برنده جایزه‌بزرگ) ــ **ایوبواسه** (کارگردان فیلم : دوپون لاژوا).

ردیف دوم از بالا بپائین : **رکس هریسون** ــ **دایان کانن** ــ **ترنس استامپ** .

ردیف سوم از بالا بپائین : **جیان کارلوجانینی** (بازیگر فیلم گمگشته که درشب اختتام جایزه بهترین بازیگر زن «**ماری آنجلاملاتو**» ــ همبازیش ــ را دریافت داشت) ــ **پاملاتیفن** ــ **ویلیام هولدن** .

میافتد ، جائی‌که تنها تنی ازساکنین میدانستند فوتبال واقعاً چیست . با اینحال آنها یك تیم به نام «نخستین پرستو» تشکیل میدهند وازآن لحظه به بعد فیلم سرشار ازحوادث شادی‌آفرین است . فیلمی‌است بسیار انسانی وفرح‌انگیز وپر ازشخصیت‌های ساده ودوست‌داشتنی. حتی‌میتوان این موضوع راکه ملوانان یك کشتی به اصطلاح انگلیسی سرود «بریتانیای زیبا» را به انگلیسی اما بالهجه غلیظ روسی میخوانند ، نادیده گرفت.

«ماجرای قطار سریع‌السیر»

قهرمان این فیلم قطار سریع‌السیر مشهور ژاپن است‌که سرعت‌آن به ۲۴۵ کیلومتردرساعت میرسد. وحادثه ساز بمب بسیار پیچیده‌ای‌که در قطارکارگذاشته شده ودرصورت رسیدن سرعت قطار به‌کمتر از ۸۰ کیلومتر در ساعت منفجر میگردد . فیلم بسیار خوب ساخته شده ودلهره تا به‌آخرحفظ میشود . تنها چیزی‌که فیلم را خراب میکند دوبله بسیار بدآن به زبان انگلیسی است باکلیشه‌های‌کهنه شده آمریکائی‌که اززبان شخصیت‌های ژاپنی بسیار ناخوشایند به‌گوش می‌آید .

«مردی‌که میخواست سلطان باشد»

این داستان «ریاردکیپلینگ» درباره د سرباز انگلیسی‌که به قصد به دست‌آوردن ثروت به میان قبایل بدوی نواحی‌کوهستانی افغانستان میروند توسط «جان هوستون» با قدرت‌واستادی کم‌نظیری بروی پرده سینما آورده شده است .

به عقیده من این یکی ازبهترین‌کارهای «هوستون» درسالهای‌اخیراست . دوستان‌آسیائی من‌گله دارندکه سیاهی لشگرها درنقش افراد بومی به زبانی صحبت میکنندکه مربوط به منطقه ذکرشده درداستان نیست. اما برای ماهاکه بااین لهجه‌ها آشنا نیستیم فیلم سرشار از لحظات هیجان‌انگیز ولذت‌بخش است .

«جوان رؤیائی»

یك فیلم بسیارجالب وگیرا درباره جوانی که دریك شهرآرام سالهای نوجوانی را پشت‌سر میگذارد وسرانجام باگناه آشنا میشود . داستان دردهه شصت اتفاق میافتد جریان‌های سیاسی زمینه داستان احساس میشود ، اما فیلم به هر داستان یك پسرنوجوان است‌که «المرراگلی» آن‌را بسیار زیبا فیلمبرداری کرده است .

«میکل آنجلو آنتونیونی» (که برنامه مرور آثار او در جشنواره چهارم به‌نمایش درآمد) ــ الین برستاین (ستاره فیلم‌های : جن‌گیر وآلیس دیگر اینجا زندگی نمی‌کند) و «شارلوت رامپلینگ» (ستاره فیلم‌های: نگهبان شب و زار دوز) درگفتگوئی جمعی طی‌جشنواره چهارم تهران.

از راست به‌چپ : ایشتون ژابو (مجارستان) گیتی داروگر(ایران) ــ یورن دانر (فنلاند)ــ منوچهر انورــ رکس هریسون (انگلستان)ــ دلبرت مان (امریکا)ــ سرگئی گراسیموف (شوروی) در یك گفتگوئی جمعی طی جشنواره چهارم تهران.

«خشونت وشهوت»

«لوکینو ویسکونتی» درترسیم زندگی پروفسور تنهائی‌که آرامش زندگی‌اش توسط افراد یك خانواده بی‌بند‌وبار بهم میخورد ، باردیگر نشان میدهدکه تسلط استادانه‌ای بوسیله میانش‌دارد. «هلموت‌برگر» ، «سیلوانا مانگانو» و «برت لانکاستر» (درنقشی غیرمتعارف وبسیار آرام) شخصیت‌هائی فراموش‌نشدنی میآفرینند .

«لرد اعظم»

داستان بسیار ساده‌ای درباره یك جوان انگلیسی‌که ناگزیراست زندگی ساده وبی‌سرو صدایش را رهاکند وبه صف مقدم آتش جنگ جهانی دوم بپیوندد. سازندگان فیلم به قصد ارائه قهرمانی‌که نماینده همه قربانیان جنگ باشد شخصیتی آن‌چنان عادی وآنچنان آشکارا بازنده ترسیم کرده‌اندکه تماشاگر ازاولین تصویرفیلم میداندکه سرنوشت او قربانی شدن درپای خدای جنگ است ــ حتی پیش ازآنکه پایش به ساحل ماندی برسد وتماشاگر بجای آنکه احساس دی‌کند، ازخود میپرسد: «خوب، که چی؟» نکته قابل توجه ، فیلمبرداری سیاه وسفید «جان آلکوت» و تلفیق عالی آن با فیلمهای مستند ازصحنه‌های جنگ جهانی دوم است .

«تامی»

کن راسل کارگردان جنجال‌برانگیز و با استعداد انگلیسی دراین نسخه سینمائی‌خیره‌کننده ازیك اپرای راك‌اندرول باردیگر اثری درخشان باسبکی‌گستاخ‌ارائه میدهد. فیلم سرشارازتصاویر تخیلی‌وگیج‌کننده‌است‌که با دقت فراوان با ریتم موسیقی راك همزمان‌گردانیده شده‌است . نقش‌ها توسط‌گروه زبده‌ای ازهنرپیشگان با استعداد اجرا میگردد .

«سه مجلس با اینگماربرگمن»

این فیلم مصاحبه‌ای بسیار روشن‌کننده با «برگمان» بزرگ است‌که توسط «یورن دونر» کارگردان با استعداد فنلاندی انجام‌گرفته . فیلم ازنظرسینمائی (علی‌رغم‌کوشش‌های فیلمبرداران برجسته سوئدی) چیزی نیست بجز ــ به قول یك منتقد ــ ۹۲ دقیقه نمای‌درشت‌ازصورت«برگمن» ودرحقیقت چنین‌مینمایدکه تصویردرشت صورت «برگمان» فقط وقتی قطع میگرددکه میبایست فیلم خام جدید دردوربین فیلمبرداری بگذارند ودرفاصله این قطع‌ها هم چیزهای خیلی جالبی نشان داده نمیشود .

اما چیزی‌که این فیلم را یك سند سینمائی خیره‌کننده میسازد ، آشنا شدن با شخصیت «برگمان» است .

«برگمان» که بسیاری اورا یك ماشین فیلمسازی سرد وگوشه‌گیر وبیمار تصورمیکردند به‌صورت مردی‌خون‌گرم ، بذله‌گو ، بسیارخاکی وفوق‌العاده جالب ظاهر میگردد . او با ظاهر پاکیزه ومرتب ازکودکی خویش‌که تحقیرمدام وتهدید به مکافات‌گناه آن را به صورت‌کابوسی درآورده بود ، صحبت میکند. وبی‌پرده اعتراف داردکه ازسینما برای‌بیرون راندن‌اشباح شیطانی این‌کابوس‌که تمام عمرهمراه او بوده‌اند استفاده میکند وانسان با تماشای این فیلم می‌تواند عناصر ترس ووحشتی راکه درزمینه بسیاری‌ازفیلمهایش حس میشود ، درك‌کند . براستی‌که تماشای این فیلم تجربه سینمائی افسون‌کننده‌ای است .

«حیوان درون»

یك فیلم فوق‌العاده جالب درباره موضوعی که خطرخسته‌کننده بودن آن بسیار است . این فیلم مستند بلند به‌کارگردانی «دیوید والپر» سیرتکامل موجود زنده راکه منجر به پیدایش انسان گردید دنبال میکند. گریم‌های بسیار حرفه‌ای ، کارگردانی دقیق و بازی‌های عالی صحنه‌های مربوط به زندگی انسان ابتدائی را فوق‌العاده جالب وقابل قبول ساخته است .

«مسیح»

به‌عقیده‌این‌نگارنده «مسیح» مأیوس کننده‌ترین فیلم جشنواره بود. این بازگوئی زندگی «مسیح» چنان آماتوری به نظر میآید که به زحمت میتوان امضای استاد بزرگ «روسه‌لینی» را بر آن باور داشت. انتخاب هنرپیشه‌ها بسیار بد است. نقش «مسیح» را جوانی بازی میکند که یك‌جو استعداد بازیگری در وجودش پیدا نمیشود فقط یك‌صورت قشنگ که نظیرش در کوچه وبازار کم نیست. گفتار او نقل‌قول‌های مستقیمی‌است از انجیل که او آنها را خیلی بی‌حال انگار که دارد فهرست خواربار را میخواند، ادا میکند. خانم جوانی که نقش مریم را بازی میکند در زمان تولد عیسی به‌نظر چهارده ساله میآید – که هیچ عیبی ندارد– اما او وقتی که مسیح سی‌وسه سال بعد میمیرد هنوز یك دختر چهارده ساله است. فقط میتوان تصور کرد که «روسه‌لینی» این صحنه‌ها را با تلفن ازفاصله دور– دروضعیتی که صدا خوب به‌گوش نمیرسیده – کارگردانی کرده باشد.

«سرزمین موعود»

درامی که براساس داستان « ولادسلاو ریمونت » (برنده جایزه نوبل) توسط «آندره وایدا» درمقیاسی‌حماسی کارگردانی‌شده وبی‌شك یك شاهکار هنرفیلمسازی است. داستان درپایان قرن نوزدهم درشهرصنعتی «لودز» اتفاق میافتد وهمه شخصیت‌های داستان درگیر با فعالیت صنعتی عمده شهر– نساجی– هستند ودرام شخصی هرکدام بریك زمینه پرهیاهوی صنعتی بازی می‌شود.

رشته‌های مختلف زندگی آنها دریکدیگر تنیده میگردد وگاه برخوردهای تندی را سبب میشود. علی‌رغم طول‌فیلم (نزدیك به سه ساعت) کارگردان تا به‌آخر تماشاگر را مجذوب‌کار خود نگه میدارد. کارگردانی دقیق، بازی‌های عالی وفیلمبرداری‌درخشان، دیدن‌این‌فیلم راتجربه‌ای فراموش‌نشدنی میسازد.

* * *

درفاصله بین تماشای فیلم‌ها درفرصتی که کم دست میدهد ملاقاتی‌دارم با دبیرکل‌جشنواره که حالا دیگر ازدوستان قدیم به حسابش‌میآورم. او اداره‌کننده این نمایش بزرگ است وکارش دراداره برنامه‌های مختلف فوق‌العاده است. او مردی‌فهمیده و باهوش با رفتاری‌آرام وگیراست که درعین‌حال سرسختی لازم را برای اخذ تصمیم‌های آنی واجرای آن‌ها دارد – ترکیب درستی ازخصوصیات لازم برای اداره چنین رویدادی. به او میگویم که تشکیلات ومدیریت جشنواره بسیار تحت تأثیرم قرار داده.

جواب او اینست: «ما برنامه‌های متنوعی داریم با فیلمهای زیادی که برخی ازآنها بی‌شك دارای ارزش‌های هنری هستند وبرخی هم بی‌رودربایستی تجارتی هستند وبه قصد سرگرم کردن، ساخته شده‌اند. فکرمیکنم یك جشنواره باید همین‌طورباشد – مخصوصاً جشنواره‌ای‌مانند «تهران» که قصد جلب تماشاگران عادی را هم دارد ونمیخواهد به صورت یك بوتیك سینمائی برای عده‌ای معدود درآید».

با توجه به علاقه‌ای که مردم به تماشای فیلمهای جشنواره نشان میدهند، این خطر که جشنواره به‌صورت یك‌بوتیك شیك درآید وجود ندارد. بیشتر تماشاگران جوان و حدود ۱۸ درصدشان مرد هستندکه شورواشتیاقشان برای تماشای فیلم خستگی‌ناپذیر است.

اولین سالی‌که به‌تهران‌آمدم (برای‌دومین جشنواره) «هژیرداریوش» گفته بودکه یکی از بزرگترین مشکلاتش پیداکردن وبه دست‌آوردن فیلم خوب‌است. ازاو میپرسم که «آیاوضع هنوز همانطوراست؟» جواب میدهد: «خوشبختانه، نه. حالا دیگر جشنواره تهران به عنوان یك جشنواره معتبروآبرومند شناخته شده وموقعیتش تثبیت شده‌است. وما حالافیلمهای خوب بیشتری برای انتخاب دراختیار داریم، خیلی میل دارم ازایالات متحده فیلمهای بیشتری داشته باشیم. اخیراً چندکمپانی فیلم امریکائی محصولاتشان را ازما دریغ میدارند آنهم بخاطر اختلافی‌که برسرقیمت بلیط سینماهای ایران به وجود آمده وهیچ ربطی به‌کار جشنواره ندارد. امیدوارم این اختلاف بزودی برطرف شود وما به همه فیلمهای امریکائی دسترسی داشته باشیم.»

یکی از برنامه‌هائی که دبیرکل جشنواره علاقه خاصی به‌آن دارد برنامه «فیلمسازان‌آینده ایران» است. فیلمهای این برنامه تماماً هشت میلیمتری‌است. «داریوش» میگوید: «نمیدانید بعضی ازاین‌فیلمهای هشت میلیمتری‌چقدر ازنظر فنی جاه‌طلبانه است. اطلاع دارم که دریکی‌ازاین فیلمها نوار صدا ازترکیب ده نوار صدای مختلف به وجود آمده است. دیدن این فیلمها انسان را امیدوار میکند.»

این اظهارنظر ازطرف‌کسی که خودش فیلم ساخته ومیداندکه فیلم ساختن چه‌کارکشنده و طاقت فرسائی است، تجلیل قابل توجهی‌به‌حساب می‌آید.

اواسط جشنواره است که «ویلیام هولدن» با «استفانی پاوزر خوشگل» به تهران میرسند. «ویلیام هولدن» یکی ازاشخاص مورد علاقه من درصنعت سینماست – یك حرفه‌ای تمام عیار و خیلی فهمیده وانسانی بسیار خاکی وبی‌تکلف که موقعیتش به عنوان یك ستاره بزرگ هیچوقت خودش را تحت تأثیرقرارنداده است. این‌برنده جایزه اسکار آدمی بسیار دوست‌داشتنی است. من‌اورا اززمانی‌که هنگام ساختن‌فیلم «ولگرد خشن The Wild Rover» باهم‌کار میکردیم دیگر نده بودم. با یکدیگر مینشینیم وساعتی به یادآوری خاطراتمان از «مانیومنت والی» «رایان اونیل» پرشوروشرکه پیوسته ما میداند، میگذرانیم.

«هولدن» با علاقه زیادی درباره فیلم جدیدی‌که فیلم‌برداریش بزودی درنیویورک شروع میشود صحبت میکند ومیگوید: «عنوان فیلم «شبکه» وداستان آن درباره ماجراهای پشت صحنه صنعت تلویزیون است. فیلم را «سیدنی لومت» براساس فیلمنامه‌ای‌که «پدی چایفسکی» نوشته‌کارگردانی میکند وازجمله هنرپیشگان دیگر فیلم «فی‌داناوی» و «پیترفالك» هستند.

* * *

وبالاخره چهارمین جشنواره فیلم تهران هم به پایان میرسد. مراسم اعطای جوایزباحضور علیاحضرت فرح پهلوی، شهبانوی‌ایران برگزار میگردد وشهبانو شخصاً جوایز را به برندگان اهداء میفرمایند. درپایان مراسم فیلم «پرستار بچه» رنه‌کلمان، به نمایش درمیآید.

* * *

سپیده‌دم روزبعد هنگام خارج شدن ازهتل «ویلیام هولدن» را می‌بینم که با یك بسته بزرگ خاویار بهترین سوغاتی ازاین‌کشور بسیاردیدنی‌آماده خارج شدن ازهتل است.

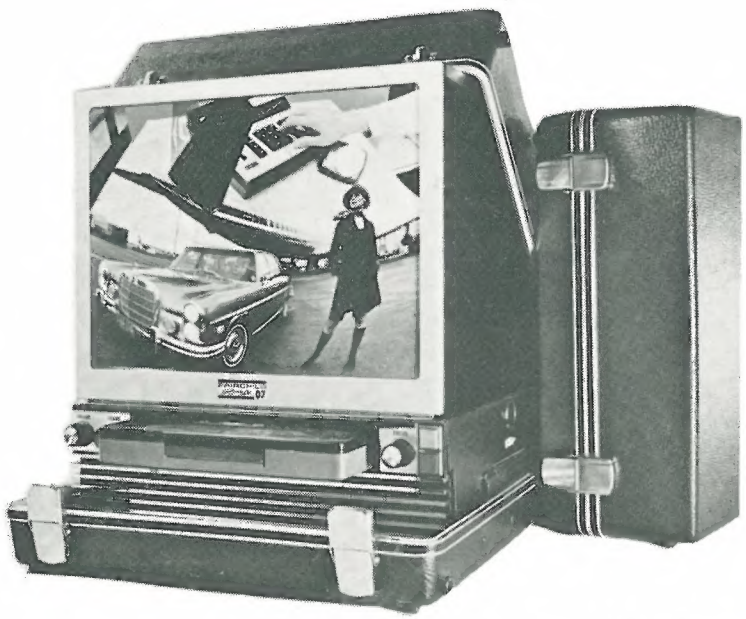
وقتی با اتومبیل به طرف فرودگاه براه میافتیم، رویدادهای دوازده روزگذشته را در ذهن مرور میکنم و دوباره این نتیجه‌گیری‌ها تأیید میشودکه ازنظر ذوق‌وسلیقه وشکوه شاهانه هیچ جشنواره‌ای درهیچ جای دنیا به پای تهران نمیرسد.

گذشته ازآن تهران امسال با برنامه‌های متنوع وخیره‌کننده‌اش ثابت‌کردکه درردیف دو یا سه جشنواره براستی مهم جهان جا یافته است.

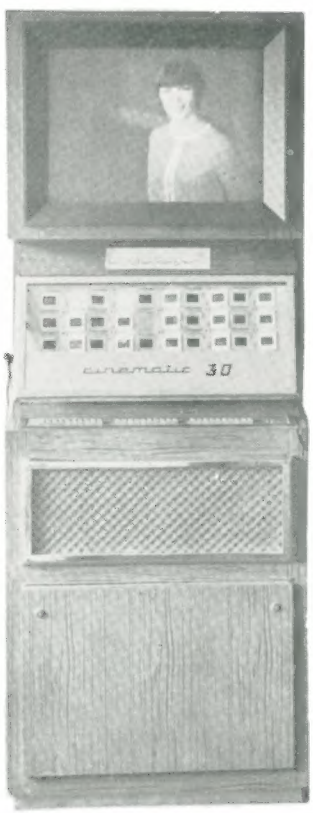
شرکت پوبلیکو وارد کننده وسایل مدرن سینمائی

میز مونتاژ ناطق ۱۶ و سوپر هشت

دوربین‌های ۱۶ و دوبل
سوپر هشت پاته فرانسه



پروژکتور کارتریجی فرچایلد امریکا برای آموزش- برای بازاریابی -
برای خانواده‌ها



● دستگاه سینماتیک با ۳۰ یا ۵۰ حلقه فیلم
رقص و آواز غربی و عربی برای خانواده‌ها

MS 24 M

پروژکتور ۱۶ میلیمتر پاته تمام اتوماتیک
با سیستم نگهدارنده تصویر

فیلمهای آموزشی با برگردان فارسی - دستگاه چاپ ۸ میلیمتری آماتوری - دستگاههای کوت فیلم ۸ و ۱۶ میلیمتری - پروژکتورهای گردان نوروصدا

پوبلیکو - نادرشاه جنوبی شماره ۳۸ - تلفن ۶۴۳۰۰۶ - ۶۴۶۸۰۴